

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

105

ARTE

ZERI: *Sul problema di Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè* - NAVA CELLINI: *Un documento romano per Cosimo Fanzago* - CREMONA: *L'altro Novecento*

Antologia di critici

Antologia di artisti

APPUNTI

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno IX - Numero 105 - bimestrale - settembre 1958

SOMMARIO

FEDERICO ZERI: *Sul problema di Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè* - ANTONIA
NAVA CELLINI: *Un documento romano per Cosimo Fanzago* - ITALO CREMONA:
L' 'altro Novecento'

ANTOLOGIA

Di critici: *I viaggi di Federico Zuccaro*, I° (D. Heikamp)

Di artisti: *Reintegrazione di uno stendardo di Spinello nel Metropolitan
Museum* (F. Zeri) - *Una precisazione su Bicci di Lorenzo* (F. Zeri)

APPUNTI

Una testimonianza per Caravaggio (P. Della Pergola)
Un anticipo a '20 postille caravaggesche' (R. Longhi)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
(estero L. 1100)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 6000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

FEDERICO ZERI

SUL PROBLEMA
DI NICOLÒ TEGLIACCI
E LUCA DI TOMÈ

L'EDIZIONE italiana del 1936 degli *Indici* di Bernardo Berenson include, nell'elenco delle opere di Luca di Tomè (pag. 268), una serie di quattro tavolette raffiguranti episodi della 'Storia di San Tommaso Apostolo', e che appartengono alla Collezione dell'Earl of Crawford, già a Londra, ed ora a Balcarres, presso Colinsburgh nella Scozia. Grazie alla sua non comune peculiarità di rappresentazione, la serie è stata scelta e riprodotta nel recente volume di G. Kaftal sulla *Iconografia dei Santi nella Pittura Toscana* (Firenze, 1952, col. 975 e 978, figg. 1095-1098); ma a parte questa indicazione di repertorio, per così dire, collaterale, la letteratura più propriamente artistica non ne ha fatto mai oggetto di un esame approfondito, anche se, a prima vista, i quattro pannelli pongono all'evidenza un problema di interesse e di levatura certamente non inferiore a qualsivoglia eccezionale rarità agiografica.

Debbo alla perfetta e sollecita cortesia dell'Earl of Crawford se mi è possibile presentare le quattro tavolette /*tavole* 1, 2, a, b/; anche da un esame indiretto è facile accorgersi che le loro dimensioni complessive sono giunte sino a noi ridotte e decurtate, soprattutto ai lati, come è frequente in opere avulse dall'insieme con cui facevano originalmente corpo. A dimostrarlo non è soltanto il fatto che, nella prima e nell'ultima storietta, la riduzione di superficie ha persino intaccato le punte laterali del 'compasso' entro cui si svolge la figurazione; ma in tutti e quattro i pezzi, al di fuori dell'aggettante cornice del quadrilobo, la superficie mostra, sotto un velo di ridoratura, le impronte di un fregio a punzone di rosette, il cui andamento è, anch'esso, interrotto nei lati dal taglio, abbastanza recente, subito dal supporto ligneo. Se perciò le dimensioni verticali possono esser le sole su cui basarsi, o da cui trarre una qualche conferma nel tentativo di ravvisare l'antica destinazione dell'insolita serie, il quesito della sua collocazione è complicato dalla sagoma delle quattro scene, il cui profilo 'a compasso' sembra alludere, meglio che a una predella, a una successione in senso

verticale, sul tipo di quella (che subito torna alla mente) delle 'Storie di San Domenico' nella celebre pala del 1345 di Francesco Traini. Ma il confronto con questa rivela una diversificazione che, seppure minima, è di peso decisivo per stabilire l'esatto punto strutturale dei quattro pannelli: nella pala del Traini i 'compassi', situati l'uno sull'altro su quattro file verticali, divise da incorniciature aggettanti e dallo scomparto centrale con il Santo, offrono una successione narrativa che si svolge anch'essa in senso verticale, dall'alto in basso, per ciascuna fila, tanto che la scena superiore del primo elemento mostra la 'Nascita del Santo', mentre quella inferiore dell'ultimo ne racconta i 'Funerali'. Un siffatto andamento 'verticale' dei capitoli del racconto è sottolineato dalla deformazione subita dalla sagoma dei 'compassi', che, allungati anch'essi in senso verticale, hanno un'altezza superiore alla larghezza, secondo un modulo già pubblicato da Andrea Pisano nella Porta del Battistero di Firenze (1330-1336) cui il Traini sembra aver guardato, per modificarne però, leggermente, l'andamento narrativo.

La medesima deformazione la mostrano i quattro dipinti Crawford: non più in senso verticale, ma orizzontale; segno dunque che si trattava di una predella, che, svolgendo i fatti dell'Apostolo da sinistra a destra, doveva interrompere il racconto nel pannello centrale, ora mancante, dedicato ad un soggetto cristologico, in rapporto con la tavola maggiore del polittico, con l'immane figurazione canonica della Vergine col Bambino. Questo quinto pannello esiste, ed è facilmente identificabile nella 'Crocefissione' della Pinacoteca Vaticana [*tavola 3*]: anch'esso manomesso ai margini (la parte non figurata è qui addirittura ricoperta da un rozzo coloraccio uniforme), ha un'altezza che collima con quella dei pannelli Crawford (cm. 32,5 contro 12½ inches), e mentre il profilo bislungo del 'compasso' denuncia una posizione al centro di predella, il raffronto dei caratteri di esecuzione mostra una precisa rispondenza, sia nei dati più marginali, come il tipo dei nimbi, sia in quelli più strettamente formali, dove, per non insistere su fatti di evidenza palese, molti passi toccano la sovrapponibilità, come nel San Giovanni della 'Crocefissione', identico, pur nella diversità che comporta la differente postura, al Santo Tommaso dell'ultima scena della serie, quella con il 'Martirio'.

Anche la tavoletta vaticana è già da tempo riferita a Luca di Tomè, ad esempio negli ultimi *Indici* del Berenson (1936, pag. 269): ora che la predella è completamente ri-

composta è però indubbio che il battesimo, pur non trovando ostacoli decisivi che lo facciano respingere, non è neppure di quelli che pervengano ad una pacifica accettazione. Io non partecipo certo alla tendenza che vede in Luca di Tomè una personalità di rilievo più che notevole (tendenza di cui si è fatto portavoce il Prof. Millard Meiss nel suo volume sulla pittura toscana dopo l'epidemia del 1348), ma non sono neppure d'accordo con quelli (cioè i più) che lo giudicano un piccolo e mediocre artigiano di terz'ordine. Senza entrare in merito al valore 'religioso' dei suoi prodotti, e sulla parte che, nella cristallizzazione finale, possono aver sortito le tragiche vicende connesse con la grande piaga della 'Morte Nera' e con i movimenti misticheggianti che ad essa fecero seguito (attenti però che la seccaggine e l'aridità di linguaggio non abbiano, come è assai facile, ad esser scambiate per intensità di fervore metafisico!) lo stile di Luca di Tomè è quello di un pittore che, dotato di un 'craftmanship' di impeccabile solidità e nitidezza, ripete all'infinito un modulo figurativo di indubbia felicità, ma che, per una certa qual incongruenza di realizzazione finale, mostra di esser il prodotto di un'altra e più dotata mente, che Luca ha ripreso, aggiungendovi ben poco di suo. Prendiamo ad esempio una delle cose più notevoli che annoveri il suo già vasto catalogo, come questa 'Annunciazione' che, dipinta su due pannelli di cospicue dimensioni (cm. 134 x 56 ciascuno) potete studiare nel 1955 in una raccolta privata di Parigi *[tavola 4]*; di una stesura ferma e solida, ineccepibilmente 'rifinita', e di un apparato decorativo di ori, bulinature e ceselli che farebbe invidia ad un orafo, le due figure mostrano però una palmare contraddizione fra il timbro dell'immagine figurativa (che contrappone la sigla curvilinea e scattante dell'Arcangelo alla dignità, linearmente solenne e raccolta della Vergine) e la carenza di vita interna. Fissate in un'assenza di espressione (che è sollecitata quasi inconsciamente dai convenzionalismi di una tipologia 'standard' e non dalla libera e meditata chiarezza mentale di chi parla in prima persona) le due figure possono esser prese a canone della statura e dei limiti di Luca di Tomè: un coscienzioso e diligente divulgatore di tipi pittorici presi in prestito da altra e più dotata fonte; una mente dal percorso sempre uguale (e infatti una precisa cronologia di Luca è quasi impossibile), la cui mancanza di colpi d'ala giunge a farsi perdonare almeno in parte per la diligente bontà del prodotto ultimo.

Se dalla 'Annunciazione' di Parigi (che dopo tutto è

fra le cose più felici del pittore) si passa alla predella ora ricomposta, il discorso deve subito dirottare verso l'espressione che compete alle manifestazioni di tutt'altro livello artistico. I tipi dei personaggi delle cinque tavolette sono, quasi sempre, quelli che siamo abituati a leggere in Luca di Tomè, ma è persino arduo ravvisarli a colpo d'occhio, tanto differente è la temperatura di clima figurativo e di intensità interna in cui sono fusi. La stessa, intelligentissima calibratura fra profili dei 'compassi' e impianto compositivo degli episodi denuncia una complessità mentale ed una ricchezza di spunti, meditati e rielaborati, che sarebbe iniquo voler riferire alle possibilità del pittore cui, nel numeroso catalogo riesumato, non accade mai di porsi il quesito dei rapporti fra immagine figurata e profilo esterno del mezzo ligneo, ma adatta il suo limitato campionario a commissioni di misura grande, media, piccola e minima. A parte la scena della 'Crocefissione' /tavola 3/, che, per la sua posizione al centro della predella sortisce una struttura in cui l'equivalenza simmetrica (stupendamente accentuata dalla lieve eccentricità del profilo delle rocce, che nel fondo, svettano taglienti come in un Lorenzo Monaco), le quattro scene della storia del Santo architetto ed Apostolo sono disposte, entro il gotico polilobo geometrizzante, con una libertà ed una felicità di cui non saprei citare altro esempio che nella pala del 1345, con le 'Storie di San Domenico', di Francesco Traini; e i quattro episodi, anziché esser condizionati dalla rigorosa squadratura della cornice, sortendone, come nelle formelle della porta di Andrea Pisano, uno svolgimento succinto in funzione decorativo-strutturale, si stendono con una acutissima e quasi ostentata indifferenza verso la tirannia dei margini, con uno straordinario effetto di vivacità e profondità, come di fatti visti attraverso le esigue aperture di una nave. E che ricchezza di notazioni, di spunti, di episodi! Nella prima tavoletta, quella con 'Cristo che presenta San Tommaso all'inviato del Re dell'India sulla spiaggia di Cesarea' /tavola 1a/, la narrazione è divisa in due episodi, di cui il secondo, con l'ormeggio della nave indiana sulla riva, funge da sfondo al brano, di straordinaria intensità, dove, mentre il Redentore non ha ancora finito di presentare il suo discepolo e di illustrarne le virtù di costruttore, un legame interiore si è già formato, al solo incrociare degli sguardi, fra Tommaso e il messo indiano. Che dire del passo con l'ormeggio della nave? Il marinaio che, tirando la gomena, punta un piede sulla spiaggia accostandovi la barca,

mentre il collega, sul cassero, ammaina le vele, è uno dei brani più felici e vivi di tutta la pittura senese del Trecento 'minore', quello cioè svoltosi dopo Duccio, Simone e i Lorenzetti; né la sua sostenutezza si attenua negli altri scomparti della serie. Nel secondo, ad esempio, con il 'Banchetto offerto a San Tommaso dal Re d'India' [tavola 1b], i due episodi con il coppiere che, offeso dal rifiuto del Santo a prender cibo, lo schiaffeggia, e del cane che, di lì a poco, entra nella sala recando in bocca la mano sacrilega dello stesso inserviente, nel frattempo sbranato da un leone, sono presentati simultaneamente, e ancora con la medesima immediatezza di linguaggio che contrappone alla calma estatica dell'Apostolo, assorto nella preghiera, il gesto rabbioso dello schiaffeggiatore e il raccapriccio dei convitati davanti alla macabra apparizione del cane con l'arto mozzo in bocca. È questa la scena in cui più sottile è il giuoco fra la sagoma del 'compasso' e la struttura della quinta architettonica, che, interrotta ripetutamente nell'architrave e nei pilastri dallo svolgersi dei semicerchi e degli angoli retti, sortisce un mirabile effetto di profondità e di continuità oltre il campo figurato. Nel terzo pannello [tavola 2a] non saprei se l'intensità maggiore spetti al brano del Santo che, imprigionato, riesce miracolosamente ad affacciarsi alla finestra del carcere, curvando il ferro delle sbarre, ed opera, fra lo stupore e lo sdegno dei pagani, la conversione del fratello del Re; o all'episodio in cui, liberato per ordine del Re, esce dall'angusta porticina inchinandosi e sorreggendosi agli stipiti; o al battesimo del monarca indiano, narrato con una essenziale schematicità di intreccio, di indubbia efficacia drammatica. Il quarto pannello [tavola 2b] è quello in cui è più palese, nell'impianto architettonico, lo studio dei modelli di Pietro Lorenzetti; anche qui la tensione è ottenuta nel modo più brillante, e con una regia di sottigliezza consumata, isolando al centro del Tempio il Santo, le cui preghiere hanno provocato il crollo dell'idolo pagano, e verso cui la proditoria pugnolata dell'infedele segna il finale di un crescendo scandito dai gruppetti di sacerdoti che confabulano nella penombra delle navate, e dal convergere degli indici accusatori.

Cosa dire ora dell'attribuzione a Luca di Tomè? Non vi è dubbio che la lettura della predella rivela la presenza inequivocabile dei suoi tipi, soprattutto nella 'Crocefissione', e, qua e là, in più passi delle quattro storiette; ma è altrettanto evidente che, pur ravvisandoli, ci si meraviglia della vitalità, del tutto straordinaria, che li anima, dell'acume

con cui sono fusi nel contesto di un racconto sorretto da una felicità inventiva eccezionale, e della qualità inusitata della struttura dei personaggi: tutti pregi che, riveduti al lume dell'intero catalogo di Luca, rivelano uno stacco sempre più netto e inconfondibile. Sorge perciò il dubbio che si abbia qui un prodotto di collaborazione fra Luca ed un altro e ben maggiore artista; e il dubbio si fa certezza quando, come punto di riferimento con il primo e solo esempio finora noto di una siffatta occorrenza, si passa al noto polittico del 1362 nella Pinacoteca di Siena, firmato da Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci e Luca di Tomè /*tavola 5*/. Anche qui, come è stato già osservato (cfr. C. Brandi, *La R. Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933, pag. 300), la presenza di Luca, attestata dalla firma, è ben difficile ad isolare; e i suoi tipi appaiono, di nuovo, vivificati e condotti ad un grado di potenziale espressivo di cui solo la predella in questione offre una palese analogia. Ma c'è di più: l'analogia diviene identità quando ci si chieda a quale polittico appartenesse la predella ora ricostruita. Ora, è vero che le dimensioni dei cinque pannelli sono state alterate e perciò, nella ricerca della loro provenienza, esse non possono fornire nessuna indicazione; ma anche l'iconografia ha il suo peso, e qui, sostenuta dalla concomitanza del fatto stilistico, ne assume uno definitivo. È infatti quasi superfluo osservare che la serie, dedicata a San Tommaso Apostolo e proveniente quindi da un polittico in cui questi doveva avere una parte rilevante, mostra una definizione dei tratti del protagonista che torna identica, senza possibilità di equivoci, nel 'San Tommaso' posto nello scomparto più onorifico del celebre dipinto della Pinacoteca senese, com'è quello situato alla destra immediata del gruppo della Vergine col Figlio /*tavola 6*/; e l'identità non si limita al tipo giovanile e sbarbato, o alle vesti, ma si estende all'acconciatura (con la curiosa conchiglia di capelli al centro della fronte) e persino al pugnale che, simbolo del martirio, è per due volte (a Siena e nella quarta tavoletta della serie) munito di un'impugnatura singolarmente ornata, all'estremità, a mo' di giglio stilizzato; senza contare che gli accessori della palma e del pugnale tornano benissimo con il soggetto dell'ultima scena Crawford, che è appunto quella della violenta morte del Santo Apostolo delle Indie.

L'analogia stilistica fra predella e polittico si risolve dunque in identità, giacché è lecito affermare, senza ombra di dubbio, che la prima fa corpo con il secondo, e spetta dunque anch'essa a Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci e Luca di Tomè:

la straordinaria traduzione del linguaggio di Luca in chiave 'superiore' non potrebbe dunque sortire spiegazione più precisa.

*

Il problema di Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci non ha progredito molto da quando il Prof. Brandi, scoperto il suo nome accanto a quello del collaboratore nel polittico di Siena, ebbe a fornire un primo e valido profilo della sua personalità, che sino allora era limitata al campo della miniatura, soprattutto al foglio, bellissimo, nel Caleffo dell'Assunta dell'Archivio di Stato di Siena ('L'Arte', 1932, 233). Dopo quel felice avvio, il breve catalogo di Nicolò pittore ha avuto qualche aggiunta, ad opera del Perkins, che gli ha restituito almeno in parte la frammentaria 'Madonna col Bambino e due Angeli' [tav. 7] già nella Collezione Arthur Sachs di New York (*Thieme-Becker Künstler Lexicon*, XXXII, pag. 502) e per merito del Prof. M. Meiss, che oltre a promettere di illustrare quanto prima una 'Madonna' proveniente da una Collezione Privata di Russia, ha riconosciuto la sua mano nella 'Madonna e Angeli' già Kress (n. 1085) e poi nella National Gallery di Washington (n. 453) — che il Perkins, in una comunicazione privata, aveva riferito a Luca, e al tempo della sua collaborazione con Nicolò, secondo che attesta il Catalogo della Galleria del 1941 — oltre che nel polittico 'Transito della Vergine e Santi' del Museum of Fine Arts di Boston, opera questa che anche l'Offner riferisce al medesimo pittore (cfr. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, pagg. 22, 169). Altri e recenti contributi non posso ricordare che per dissentirne: a parte la 'Assunta' della Yale University, che per ora conviene lasciare in sospenso, ma che può al massimo esser riferita alla collaborazione di Luca e del Tegliacci, e non a questo soltanto come ha suggerito il Prof. Bologna ('Paragone', 35, 1952, 39), il nome di Lippo Vanni, avanzato dal Berenson, mi pare sempre quello giusto per il 'Noli me tangere' della Galleria di Napoli, anch'esso proposto per il Tegliacci dal Bologna; mentre, in attesa della riesumazione dell'altra valva con cui faceva dittico la finissima 'Crocefissione' della Pinacoteca Vaticana (n. 152) penso che sia più prudente lasciarla nel gruppo di cose anonime al seguito di Simone Martini, e non certo vedervi una primizia di Nicolò di Ser Sozzo, come ha pensato il Dott. Volpe ('Paragone', 21, 1951, 39). Ma anche dal gruppo, non molto ricco, delle opere che pos-

sono legarsi con certezza al polittico della Pinacoteca di Siena, la figura del Tegliacci si impone con una forte problematica, a cominciare dal quesito dei suoi rapporti con Luca di Tomè.

A parte la questione dell'esatta spettanza delle varie parti di quell'opera (questione che il Berenson, negli *Indici* del 1936, ha un po' troppo gordianamente risolta, affermando che il dipinto spetta a Luca, che lo eseguì *per conto* del Tegliacci), il nodo primo verte sui rapporti di interdipendenza stilistica, se cioè sia Luca a modificare la parlata del collega, o viceversa. Per il Prof. Meiss, la risposta è pronta: è il Tegliacci a subire l'influsso di Luca, e ciò apparirebbe a partire dalla tavola Kress a Washington (M. Meiss, pag. 169, nota 13). Tutto fa invece pensare che la verità sia all'opposto: come ammettere che sia la persona più scarsa a provocare il dirottamento di quella più dotata, quando, per giunta, il suo momento più felice spetta ad un'occasione di stretta contiguità di lavoro con quegli che dovrebbe essere il suo anziano satellite? Non sarà più fondato definire Luca 'stretto seguace e collaboratore dell'ultimo tempo di Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci'? La verità è che Nicolò di Ser Sozzo si presenta secondo uno svolgimento di cui l'ultima fase offre una netta frattura nei confronti di quella più antica; ma piuttosto che riferire il palese cambiamento all'attrazione di chi, del risultato ultimo, non è che un divulgatore, sarà plausibile indagare sui moventi che possono aver causato la definizione di quell'aspetto del Tegliacci su cui ebbe a formarsi, senza ulteriori sensibili cambiamenti, la grammatica di Luca di Tomè.

Le più antiche cose di Nicolò di Ser Sozzo, a parte la miniatura del Caleffo dell'Assunta, mostrano una decisiva discendenza dagli esempi offerti dalle due correnti attive a Siena nel terzo decennio del secolo, quella che fa capo a Simone e al Memmi, e quella lorenzettiana. Nel polittico già a Monteoliveto ed ora nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano, la definizione plastica, fortemente caratterizzata, che circoscrive il 'San Tommaso' è quella, di fonte giottesca, pubblicata a Siena da Ambrogio Lorenzetti; ma il ritmo modulato che agita la 'Santa Caterina' è di pura fonte martiniana, senza contare che il pannello centrale con la 'Assunta' sta a mezza strada fra un Memmi e un Bartolo di Fredi. Se da questa, e da altre opere affini, come il 'Battista' della Fondazione Kress a New York [tavola 8] — il cui corrente riferimento a un anonimo lorenzettiano si corregge per la

palmare contiguità con il 'San Bartolomeo' del Tegliacci nel polittico di San Gemignano — si passa a cose più avanzate, come la tavola già Sachs, la 'Madonna' degli Uffizi, la pala della Società di Pie Disposizioni, la 'Madonna' di Washington e lo stesso polittico del 1362, non è difficile avvertire che è intervenuto un fattore decisivo, che ha radicalmente mutato l'abituale aspetto del pittore, con un accrescimento di potenziale psicologico ed espressivo, o meglio, con una diversificazione di intenti che si rivela con una decisione quasi sconcertante. A confronto con il centro (assai fine ma di indubbio sapore accademico) del polittico di San Gemignano, opere come la tavola già Sachs /tavola 7/ sorprendono per una carica vitale di impeto quasi aggressivo, e di dosaggio così marcato che, per la travasatura in uno stampo di accentuato caratterismo, finiscono con l'assumere un sapore persino grottesco. Ad indagare poi sulle possibili fonti di questa conversione, e sui precedenti che possono avere, in un modo o nell'altro, condizionato la nascita di questa parlata (che è poi quella cui si rifà Luca di Tomè), la ricerca entro il territorio più propriamente senese non offre soluzione di sorta; e tantomeno la offre Firenze che anzi subisce, in quel giro di anni intorno al 1350, un processo di grave scadimento, un po' per la decimazione causata dall'inferire della peste, che porta alla morte di personalità artistiche di prim'ordine e alla fuga di altre, un po' per l'esaurimento della tradizione giottesca, la cui linfa, malgrado gli episodi straordinari di Maso e di 'Stefano', si andava coagulando nelle cristallizzazioni 'industriali' delle botteghe di altaroli e anconette, tipo 'Daddi & Co.'.

La suddivisione, del tutto empirica, che la storiografia ha da tempo operato sulla regione toscana del Trecento, spartendola nelle due zone di influenza fiorentina e senese, ha finito col relegare all'estrema periferia i fatti che si svolsero in centri non altrettanto cospicui come le capitali delle due Repubbliche, e, considerandoli in una irrimediabile sfera di derivazione, non ha mai ammesso la possibilità che da Pisa, ad esempio, o da Lucca o da Volterra sia partito un movente capace di condizionare a sua volta lo svolgimento dei fatti d'arte di Firenze o di Siena. Il caso di Nicolò di Ser Sozzo, e del suo impreveduto cambiamento verso la metà del secolo, difficilmente trova una plausibile spiegazione se non si ammette la possibilità di rapporti con centri che non siano quelli di stretta regione senese, in particolare con le due città più importanti della costa occidentale, Pisa e Lucca,

secondo che suggerisce la lettura di quei caratteri che, nella fase più tarda del suo stile, costituiscono il dato più nuovo e inaspettato. Un primo indizio in questo senso dovrebbe fornirlo la constatazione che, nel trittico del Museo di Boston restituito a Nicolò dal Meiss e dall'Offner (Van Marle, II, 494) il pannello centrale con la 'Dormitio Virginis' e con la 'Assunzione' presenta strettissime analogie con la analoga figurazione di Angelo Puccinelli nella Chiesa di Santa Maria Forisportam a Lucca (1386); il quadro del lucchese è di data assai più tarda, e tutti e due derivano, alla lontana, dal celeberrimo esempio di Giotto ora nel Museo di Berlino, ma certi passaggi (il paesaggio rupestre; la mandorla entro cui ascende la Vergine; la stessa traduzione subita dal prototipo giottesco) escludono la possibilità di una semplice coincidenza (cfr. 'Bollettino d'Arte', 1934-35, pag. 219). L'indizio non è tuttavia probante, perché la formazione del Puccinelli non è ancora chiarita, né sono noti i precisi inizi del suo singolare stile, che, col passar degli anni, mostra i segni di una rapida e rovinosa involuzione; ma la traccia in senso geografico che tale indizio comporta trova conferma a Pisa, nel rapporto, a mio avviso incontestabile, che l'ultimo tempo di Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci presenta con Francesco Traini. Non è qui il caso di rivedere il problema, complesso ed intricato, che ancora avvolge la figura di questo forte e misterioso pittore; ma anche a limitarsi ad un'opera sola, come la pala di San Domenico, del 1345, si avverte la presenza di tipi, inflessioni, e persino moduli compositivi che, sorretti da una dignità tecnica più consumata e stemperati da una certa qual tendenza accademizzante (implicita in un pittore senese verso la metà del Trecento), torneranno più tardi nelle immagini pubblicate da Nicolò di Ser Sozzo nel suo 'secondo tempo'. Non è soltanto la palmare parentela fra il 'San Tommaso' del polittico del 1362 con il 'Cristo' o il 'Daniele' nelle cuspidi del dipinto pisano, o la sostanziale identità di piglio 'aggressivo' e di traboccante vitalità: ma il timbro stesso delle quattro tavolette Crawford sembra riecheggiare, persino in certe precise invenzioni narrative, il precedente bellissimo delle 'Storie di San Domenico'. Dobbiamo pensare, ad esempio, che l'aria di famiglia fra il 'Cristo che presenta San Tommaso' di Luca e la 'Apparizione dei Santi Pietro e Paolo a San Domenico'; o fra i gruppetti di pagani che assistono al martirio dell'Apostolo delle Indie e quelli degli Albighesi confutati da Domenico, sia dovuto ad un apporto preciso, o nasca da una comune

formazione sui medesimi testi del primo Trecento Senese? La domanda non è di quelle cui si possa dare, al momento attuale, una risposta plausibile, anche se molti dati suggeriscono che la prima soluzione sia quella che si rivelerà, prima o poi, la più giusta.

Se la lettura stilistica e la valutazione qualitativa mostrano che la persona di Luca di Tomè, quale ci è finora nota, risente delle cose del tempo maturo di Nicolò Tegliacci, ciò non esclude però che in un tempo anteriore alla loro collaborazione, prima cioè del 1362, Luca non abbia posseduto un linguaggio fondato su di un altro precedente culturale, modificato poi dall'incontro con la forte e complessa parlata del miniatore-pittore, ma senza che, nell'entrare nella nuova orbita, se ne perdesse ogni traccia e ogni ricordo. In effetti, Luca di Tomè, anche nei momenti di maggiore aderenza al Tegliacci, manifesta la conoscenza di modi e di accordi del tutto estranei a quelli (lorenzettiani, martiniani e pisani che siano) di cui è impastato lo stile di Nicolò di Ser Sozzo. La insistita severità iconica; la preferenza per modi di abbreviazione formale e narrativa; la tendenza a risolvere l'immagine con mezzi essenzialmente lineari, e con un'accentuazione quasi neo-bizantina dei rapporti fra figure e fondo astratto; la fissità psicologica, concentrata e introversa, che sfiora sovente l'aridità: tutti questi aspetti, costanti e caratteristici nel catalogo di Luca di Tomè (e che il Prof. Meiss ha interpretato come diretto riflesso delle catastrofi epidemiche e sociali che sconvolsero Siena verso la metà del Secolo) possono però esser visti anche e soltanto in funzione della discendenza di Luca da un ben preciso momento della pittura senese, come è quello, ancor così poco noto nei suoi sviluppi, nelle sue origini e persino nei suoi personaggi, che fa capo al cosiddetto 'Barna' e soprattutto agli affreschi celebri della Collegiata di San Gimignano.

Sotto questo aspetto, la produzione di Luca di Tomè, dal 1362 alla fine, mostra il costante tentativo di accordare i tipi e la parlata, vivacemente scattante, di Nicolò Tegliacci, con la solennità, grave solenne ed austera come in un duecentista, espressa da quel geniale e drammatico 'arcaizzatore' di dati soprattutto martiniani che si conviene di chiamare 'Barna': per difetto di possibilità e di respiro, tale accordo è raggiunto soltanto in superficie, e spesso con un evidente compromesso, di cui è valida testimonianza la 'Annunciazione' qui pubblicata /tavola 4 a, b/, che sorprende per quella curiosa incoerenza narrativa, psicologica e di

tessuto figurativo, che non riesce a presentare e a far vivere le due figure veramente *assieme*, al punto che l'una pare escludere l'altra, e viceversa.

In un piano di analoga qualità, e di identica, inequivocabile derivazione da personalità più alte, mi è capitato di ravvisare, a più riprese, un piccolo gruppo di tavole, che si muovono in stretta dipendenza dal 'Barna' e affini, e la cui datazione tocca certamente al sesto decennio del Trecento. Prive di qualsiasi accenno al Tegliacci, queste tavole rivelano però in certi passaggi grammaticali e tipologici una palese somiglianza con Luca di Tomè, così che non credo azzardato presentarle, sia pure con le dovute cautele (indispensabili in un terreno ancora così oscuro) come probabili esempi degli inizi di Luca di Tomè, prima del 1362, documenti cioè di quella fase 'barnesca' di cui si ravvisano i ricordi nelle cose più tarde.

Il gruppo in questione comprende una serie di dipinti che fa capo al numero 112 della Pinacoteca di Siena (*tavola* 9/, rappresentante 'Cristo in casa del Fariseo', e la cui vicenda critica è assai sintomatica. A parte un riferimento, dubbioso, a Lippo Vanni, espresso dal Berenson ('Indici' del 1932 e del 1936), la tavoletta ebbe a suggerire al Perkins la mano di un 'anonimo prossimo a Luca di Tomè' ('La Balzana', II, 1928, p. 152), mentre il Brandi la riferì a quel grande anonimo, affine al 'Barna', che di recente si è indicato col nome di 'Maestro della Crocefissione dell'Ashmolean' (cfr. 'Paragone', 95, 1957, p. 66), e che il Prof. Brandi designava come 'Maestro della Madonna Straus', secondo una denominazione provvisoria che la critica ha preferito scartare perché identica a quella di un altro e ben diverso artista, del Quattrocento Fiorentino (C. Brandi, *La R. Pinacoteca di Siena*, 1933, p. 196).

L'alternativa critica, oscillante fra la cerchia di 'Barna' e una zona prossima a Luca di Tomè, trova esatta corrispondenza nei tipi del piccolo dipinto: la figura del Redentore è senza dubbio in stretto rapporto, come indicò il Brandi, con l'omonimo personaggio nello straordinario 'Sposalizio di Santa Caterina' nel Museo di Boston (opera che tocca al 'Maestro della Crocefissione dell'Ashmolean') senza però raggiungerne la eccezionale qualità e la formidabile intensità figurativa; ai modi della medesima cerchia si rifanno altri passi della scena, la cui struttura, basata essenzialmente su un traliccio di verticali e di orizzontali, sottolinea il rigore, austero ed inflessibile, osservato dai diversi

protagonisti. E fra questi, la figura del San Giovanni, lievemente mossa, mostra una certa qual somiglianza con le più tarde creature di Luca di Tomè, in assonanza con i tipi dei due Farisei, e con la gamma cromatica, già abbassata da un impasto un po' fumoso e spento.

La tavoletta di Siena (che misura cm. 41×28) è all'evidenza un frammento, decurtato alla destra ed in basso; le dimensioni originarie sono indicate da un dipinto la cui appartenenza alla medesima serie è sinora sfuggita, benché vi alludano il soggetto, lo stile, i dettagli ornamentali dei nimbi, ecc. Si tratta del numero 221 della Pinacoteca Vaticana [tavola 10], che tanti anni fa parve al Sirèn una cosa pisana sotto influsso senese, della fine del Trecento ('L'Arte', IX, 1906, p. 323), ma che negli ultimi 'Indici' del Berenson (1932 e 1936) figura negli elenchi di Luca di Tomè. Benché sconciata da triviali ritocchi, specie in alto, la tempera (cm. 52×39) offre un'identica situazione stilistica, dove la essenziale base di cultura è quella che affonda nel territorio di 'Barna', secondo una flessione di scrittura e di tipi che preannuncia i modi più consueti di Luca di Tomè.

I due pannelli di Siena e di Roma mostrano due scene del Vangelo in cui la Maddalena ha una parte di rilievo: lo stesso accade nel terzo pannello della serie, con una 'crocefissione', che occupava forse la posizione centrale, e che mi è noto soltanto per la fotografia n. 55234 della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze [tavola 11]. Passata, con ogni probabilità, sul commercio antiquario fiorentino nel periodo intercorso fra le due Guerre, la tavola è quella in cui la fisionomia di Luca di Tomè pare ravvisarsi più direttamente; soprattutto nella figura del San Giovanni, che accenna già alla definizione di uno dei moduli più frequenti nella sua produzione matura, mentre la Vergine postula il confronto con quella della 'Crocefissione' già Hurd, e i due soldati a destra rammentano taluni passaggi della tempera del Museo di Montepulciano.

Anche in questa 'Crocefissione' al personaggio della Maddalena tocca una presentazione bene in vista: se ne conferma così che le vicende della Santa dovevano costituire il canovaccio iconografico della serie, cui alla 'Crocefissione' doveva far seguito un 'Noli me tangere' e la scena finale con la Santa che riceve la comunione dalle mani di San Massimino. Non mi è stato possibile rintracciare il primo di questi due soggetti; per il secondo, esso va con certezza identificato (e non sto a sottolineare le ovvie concordanze di stile e di

dati esterni) nella tavoletta frammentaria (cm. 29×25) e, purtroppo, assai guasta dai ritocchi, che nella Collezione Ramboux portava il nome del mitico Ottaviano da Faenza (n. 77) e che, dopo un tentativo del Suida di passarla alla scuola di Pisa ('L'Arte', X, 1907, p. 183) è catalogata nel Museo Nazionale di Buda-Pest come genericamente toscana del Trecento /tavola 12/: i dati di fonte 'Barna' trovano qui una interpretazione di innegabile finezza, seppure in tono assai minore rispetto ai modelli cui il pittore si è ispirato, e senza segnare uno scarto rilevante a paragone di quella che è la normale produzione di Luca di Tomè. Ora, è significativo, ai fini del problema, che l'analogia qualitativa e la indubbia corrispondenza di stile e di tipologia trovi conferma nella vicenda filologica della serie, nella quale il nome di Luca di Tomè, pur senza ravvisare la provenienza da un unico complesso, è stato suggerito, direttamente o indirettamente, per due volte, a proposito della tavola di Siena e di quella del Vaticano: a non far cadere l'interrogativo resta però la remora di un ultimo scrupolo che da parte mia non riesco a vincere anche se l'esatta soluzione sembra essere indicata dal ritrovamento di un'altra opera smembrata, che pare già, dai due scomparti che ne posso presentare, segnare il passaggio dalle 'Storie della Maddalena' al Luca di Tomè più consueto. Sotto il nome di Lippo Vanni, la vecchia Collezione Ramboux possedeva due tavole (numeri 94 e 95 della vendita del 23 maggio 1867) che mi è stato possibile ritrovare casualmente l'una nel Museo Nazionale di Buda-Pest /tavola 13 a/, l'altra nel Museo Arcivescovile di Utrecht /tavola 13 b/: identiche anche nel lamentevole stato di conservazione e nella incorniciatura dipinta che, aggiunta in epoca piuttosto recente, chiude in alto la cuspide gotica, esse segnano un momento che da un lato si rifà alle esperienze in chiave 'Barna' dell'autore della serie della Maddalena (si confronti, ad esempio, il 'San Domenico' con la figura di Cristo nel pannello senese) mentre d'altra parte il 'San Lorenzo' annuncia già la definizione di un modulo che non è poi troppo distante da quello che siamo abituati a leggere nel collaboratore e seguace di Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci, e cioè Luca di Tomè.

ANTONIA NAVA CELLINI

UN DOCUMENTO ROMANO PER COSIMO FANZAGO

Nella chiesa di Sant'Agostino in Roma, due bianchi angeli marmorei che reggono grandi acquasantiere di nero a forma di conchiglia, addossati ai primi pilastri della navata mediana, non sono stati oggetto di alcun interesse da parte degli estensori delle antiche guide, e di nessuno o di scarso da parte dei nuovi ricercatori e studiosi. In un catalogo delle sculture anonime o ritenute tali del Seicento a Roma, uno di essi, l'angelo Raffaele, è considerato come manierato e di poco rilievo, e l'altro, Gabriele, come prossimo ai modi del Raggi, e sono riportate soltanto le date iscritte nelle basi: 1650 per il Raffaele e 1660 per il Gabriele¹. Ma vale la pena di leggere completamente queste iscrizioni, per rilevare che dell'una e dell'altra statua fu donatore, a distanza di dieci anni, lo stesso personaggio, il padre agostiniano Baldassare Fenech di Malta².

Nemmeno A. C. de Romanis, l'autore di una piccola monografia della chiesa, che dà sovente sulla sua storia notizie interessanti, per avere una certa conoscenza dell'archivio agostiniano, riporta il testo delle scritte né mette in rilievo il nome di Baldassare Fenech; e dimostra di non avere curato la lettura di un documento che pure, a proposito delle acquasantiere, riporta nell'antica elencazione, in modo d'altronde incompleto ed inesatto: evidentemente non avendo del documento compreso l'importanza, né identificato le persone a cui si riferisce³.

La stessa antica elencazione è stata da me ricontrollata nel manoscritto originale, e viene qui trascritta. Sotto l'anno 1649 si riassume 'La Causa intitolata Romana restitutionis pecuniarum tra il Convento et il signor Cosmo Fanzargo — il quale non havendo perfetionato l'Aquasanta di marmo per la chiesa fù convenuto di restituire li denari che s'aveva ricevuto, che poi la finì'. Tanto il sospettare che Cosmo Fanzargo o Fanzargo possa essere una delle tante storpiature, che si hanno dalle carte, del nome del grande Cosimo Fanzago, quanto il chiaro trasparire del suo stile precisamente nell'angelo datato 1650, il bel Raffaele /tavola 14/ — scultura quanto mai singolare e disambientata a Roma, alla metà del secolo — m'invogliarono a sfogliare davvero con viva

impazienza le pagine del documento. Né esse deludono, giacché chiaramente riportano il nome del Fanzago nella più corrente ed esatta grafia, ed il nome di quel commitente, padre Baldassare da Malta, che certo solo nel 1651 poté avere, dopo la lunga controversia, il tanto desiderato lavoro ('*figuram Angeli cum vase aque Sancte*'), commesso nel 1649, e già in gran parte pagato⁴.

È questa dunque di Sant'Agostino una nuova opera sicura dello scultore lombardo, e la notizia s'aggiunge ai documenti elencati da Piero Fogaccia: elemento da riconnettersi alle nuove ricerche e precisazioni, utile ad un futuro più completo disegno della sua carriera.

È noto come il Fanzago, dal 1608, dall'età di diciassette anni pervenuto da Bergamo a Napoli, si fermasse poi a Napoli per tutta la sua vita, terminata nel 1678, e vi divenisse, come architetto e scultore, personalità dominante e potente; muovendosi intanto spesso per vasto giro, soprattutto verso l'Abruzzo, a Montecassino e a Roma. Nel 1638 i Certosini di San Martino si lamentavano della sua assenza, dovuta agli impegni di Roma; nell'abbazia di Montecassino si recava nell'aprile del 1638, per il disegno di una balaustra per sostenere le lampade dinanzi al sepolcro di San Benedetto, proprio da Roma, ritornandovi poi⁵. Nel 1652 è registrata una contestazione, per una custodia non eseguita, con un monastero della campagna romana⁶. E il nostro documento viene a colmare l'intervallo: nel 1649-50 aveva la questione con il convento di Sant'Agostino, ancora per un lavoro che non si decideva a consegnare; e se ad un certo punto il padre Priore si mosse con i testimoni per spronarlo ('*accessit ad domum adversarii*'), ciò significa che lo scultore risiedeva a Roma a lunghi intervalli: come non può stupirci d'altronde, perché doveva evidentemente seguire l'andamento delle opere architettoniche in San Lorenzo in Lucina e in Santo Spirito dei Napoletani.

Un angelo per acquasantiera non era commissione molto importante per l'artista ormai cinquantottenne ed impegnato in grandi imprese: e non è certo esso un'aggiunta di basilare rilievo al suo catalogo. Pure è cosa sicuramente autografa e in un certo senso indicativa; e l'esame dei valori di stile che l'informano può aiutare a mostrare ancora una volta chiaramente le strade, piuttosto controverse, del suo svolgimento, e a ribadire il senso vero della sua scultura.

Mi sembra fuor di dubbio, come ebbe già ad affermare a proposito di una sua felice attribuzione il Bologna⁷, che per

comprendere il nostro sia innanzi tutto necessario considerare l'importanza, per lui determinante, della nativa formazione lombarda. Né avrebbe avuto poi bisogno d'imparare ancora, in un tutt'altro che probabile 'apprentissage' romano prima del soggiorno a Napoli, dai conterranei in genere mediocri, operanti nell'urbe al principio del Seicento; giacché aveva potuto già in patria, avanti la partenza, compiutamente attingere agli esempi del Tibaldi, di Annibale Fontana, di Francesco Brambilla iunior. Ma soprattutto dal fondo della tradizione lombarda aveva tratto, per poi genialmente elaborarne gli sviluppi, il suo particolare gusto plastico, una larga vena chiaroscurale e luministica, ed una sensibilità, imparentata a volte a quella veneta, a volte aperta ad altre ricerche, per i rapporti coloristici anche nella scultura. Così quello che è potuto sembrare a torto diretto michelangiolismo⁸, nell'atteggiarsi di alcune statue, come il Davide, e soprattutto il Geremia nell'altare di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo, di certe delle mezze figure nella certosa di San Martino, non è ancora che michelangiolismo filtrato attraverso il manierismo del Tibaldi e del Fontana; e basti ricordare che proprio quei santi di San Martino — salva restando l'assoluta novità della resa e dell'accento — nel troncamento poco oltre il mezzo busto, nei modi del panneggio frastagliato, inegualmente ricadente ai margini inferiori della composizione, a volte perfino nel puntuale gestire, non possono che ricondursi, all'origine e quasi iconograficamente, al prototipo dei quattro Dottori della Chiesa, posti dal Brambilla iunior sotto uno dei pulpiti del duomo di Milano. Il singolare richiamo ad effetti di morbidezza e di fusione quasi veneti è invece soprattutto evidente nel Sant'Antonio di Padova e nella Santa Teresa, i bellissimi bronzi della cappella di S. Gennaro. Eppure già a quell'ora altri e diversi apporti stilistici, pur'essi determinanti, erano stati dal Fanzago accolti ed originalmente assimilati: è chiara l'aderenza al pittoricismo e luminismo iberiani, è viva su di lui la suggestione delle molteplici forme dell'arte e della cultura della Spagna, risultante a volte ad una forzatura d'espressione, piena di calda eloquenza, ad un'intensità drammatica esacerbata e concentrata; né la forza delle influenze iberiche è mai da sottovalutarsi nella Napoli del Seicento. Ma, come le opere primitive, le mature ed anche le più tarde riconfermano sempre via via che il dato di partenza, l'originaria impostazione non furono dimenticati dallo scultore, anzi che sono della sua forma quasi il costante sub-

strato, e riassommano spesso con tutta l'antica evidenza.

In questo angelo di Sant'Agostino, posteriore ai lavori del Gesù Nuovo e contemporaneo al continuarsi dell'operosità in San Martino, mentre le componenti riberesche e spagnolesche non sono scoperte, risulta predominante proprio lo svolgimento dato a quel formativo elemento manieristico e lombardo. La figura, pur nell'impianto contenuto, che sembra quasi arcaizzante, tanto è riportato apertamente ad una veduta frontale, è torta invece a spirale, per contrapposti, dal patetico volgersi, in modo non dissimile da come sono orientate, certo con evidenza ed irruenza maggiori, le più raggiunte ed esemplari sue immagini. È una composizione, la sua, sempre basata su precedenti manieristici, ma poi maturata in senso diverso e resa più florida e ricca; complessa anche qui, pure nell'apparente ingenuità nell'andamento delle pieghe, che così stranamente e mollemente si ritorcono ai bordi: una composizione 'ornamentale', disposta quasi a conchiglia, accordata in simpatia dell'acquasantiera. La larga e sintetica modellazione s'ammorbidisce di caldi impasti, di liquidi passaggi; è ambrato, alabastrino il gentilissimo viso, inghirlandato dai mossi capelli [tavole 15-16], le luci sono fluide su di una materia potente e corposa; e tutta la figurazione è sostenuta dal tipico, sentito rapporto del marmo levigato ed opalescente con la grande conchiglia nera venata: oltre che dalla composizione, anche da questa fastosa dicromia risulta chiaro che l'ultimo, conclusivo senso di ogni opera del Fanzago è pur sempre dettato dal suo predominante gusto di grande apparatore e di architetto.

Nell'architettura e nella scultura, la sua espressione, è noto, appare tanto diversa, lontana dalla berniniana, dalla algardiana, dalle multiformi correnti neovenete e classicistiche, che torna superfluo ribadirne l'originalità. Eppure il nostro, nelle sue prolungate o saltuarie residenze, era certo attento e al corrente di quanto accadeva nel centro artistico romano. E sin dalla prima metà del secolo, Napoli stessa aveva accolto profughi proprio due berniniani della prima schiera, il Finelli ed il Bolgi; ambedue poi operanti a fianco a fianco del Fanzago. I rapporti tra questo ed i due scultori toscani meriteranno, in sede opportuna, un approfondimento. È certo che essi ben presto restarono presi e dominati dalla sua personalità: dietro al suo esempio e con l'accostamento al Ribera e al Fracanzano, s'irrobustisce la tempra artistica del Finelli, che darà a Napoli i suoi capolavori nelle statue della cappella di San Gennaro; il Bolgi, educato alla scuola

del Tacca e del manierismo prima che a quella del Bernini, farà la sua prova migliore nella cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore, nelle statue e nei busti così caratterizzati e spagnoleschi, così pienamente accordati all'architettura fanzaghiana. Eppure è innegabile che il Finelli ed il Bolgi, all'inizio, avessero portato con loro a Napoli, e non avessero mancato di mostrare al Fanzago e di immettere nella cerchia, da lui dominata, il loro mediato berninismo. Almeno ad una folgorazione o ad un raggio di suggestione berniniana nessuno scultore poteva sottrarsi nel Seicento: ma tale esperienza, pur consumata, era certo destinata a restare senza conseguenze importanti per l'artista lombardo, così difforme e singolare di origini, di gusto, di orientamento.

In data ancora più avanzata nel secolo, nel 1660, il Fanzago poteva licenziare dalla sua operosa bottega quest'altro angelo, il Gabriele *[tavola 17]*, da porsi a 'pendant' del precedente a richiesta dello stesso donatore maltese. È una scultura che nessuno 'studio' romano a quell'epoca avrebbe prodotto, così priva dei riflessi berniniani del momento, da sembrare, se non fosse datata, assai più antica: è inequivocabilmente del suo stampo, ma certamente non di sua mano, come dimostrano con evidenza l'inferiore qualità, il tono più fiacco e lento. Purtroppo dell'occasione per cui fu dedicata, e delle modalità non mi è nota finora la documentazione. E nell'interno della medesima chiesa di Sant'Agostino, a mano destra di chi entra per la porta laterale, è ancora un angelo di marmo *[tavole 18-19-20]*, sorreggente un'acquasantiera a conchiglia dello stesso materiale, angelo poggiante su di un basamento privo di iscrizione e di data. Ha proporzioni ridotte ⁹ rispetto ai più importanti e sontuosi che riguardano l'entrata principale; ed è interessante notare che, mentre quelli sono chiaramente indicati come Raffaele, l'arcangelo dell'Annunciazione, e come Gabriele, comunemente considerato protettore del matrimonio e della famiglia, con sicuro intento di riferimento all'immagine famosa della 'Madonna del Parto' di Iacopo Sansovino, che essi fronteggiano, quest'ultimo è invece un angelo, se così si può dire, minore ed anonimo.

Che le tre acquasantiere appartengano allo stesso gusto, allo stesso indirizzo non 'romano' e siano strettamente collegate tra di loro è fuori di discussione. L'atteggiamento del piccolo angelo riprende in controparte quello di Raffaele, con maggiore energia che non il mediocre Gabriele — del quale anche echeggia qualche motivo — e gli risponde ritmi-

camente perfino nell'andamento e nel cadere delle pieghe, nel robusto aprirsi ad arco delle ali. Ma il tema è ripetuto senza né plagio né stanchezza, ch , nel porgere la conchiglia, diverso   il gesto delicato e preciso, come di un solerte paggio, variamente   condotto il panneggio, un'altra espressione   nel viso, pur sempre pensoso e melanconico, un nuovo garbo anch'esso elegantissimo, hanno le larghe ciocche della chioma.   dunque da escludersi che si tratti di un'opera di bottega, od altra derivazione:   bens  una variante dello stesso soggetto, la cui libert , pur nella similarit  dell'impianto, testimonia dell'invenzione di un autore di primo piano. Mi sembra che questi sia ancora Cosimo Fanzago, in un altro e pi  tardo momento del suo percorso; possono confermarlo anche gli eventuali raffronti con opere sicure, e la sostanza stessa della scultura: le qualit  del movimento, del modellato, della luce, perfino i tipici, particolari manierismi negli orli della veste.

Aggiungerei solo che quest'ultimo angelo, sebbene appaia nella composizione pi  costretto e minuto, e di minore respiro, ha pure qualche numero di vantaggio per altri valori:   pi  intenso per sensibilit  di fattura, per finezza nella graduazione degli sfumati e delle luci, specie nel volto, cos  lombardo, e quasi ancora leonardesco e luinesco, per l'evidenza degli stacchi di tono nella materia, differenziata nei soffici capelli, nelle penne corpose, nella pelle liscia sul collo magro e sulla spalla appuntita, nella smussata e lucente conchiglia. Lo scultore, che non sdegnava di curare commissioni minori, dovette assumere ancora un incarico dal convento agostiniano; e, riprendendo il modello delle due precedenti acquasantiere, aggiunse la suppellettile modesta, che regge a suo modo il raffronto con la sua prima opera nella chiesa romana.

NOTE

¹ A. Riccoboni, *Roma nell'arte, La scultura nell'Evo Moderno*, Roma (1942), p. 260.

² Ambedue le basi sono ornate dallo stemma dell'Ordine Agostiniano, rappresentante un cuore ardente, poggiato su di un libro e trapassato da frecce. Un'iscrizione dice: 'Angelo Raphaeli Fr Balthassar — Baccalaureus Fenech Militensis — Erexat anno Jubilai MDCL'. E l'altra: 'Gabrieli Angelo Magr Fr Balthassar — Fenech Augustinia(nus) Militensis Rom. Civis — Donatus posuit Anno Dn MDCLX'. In un volume manoscritto, esistente negli archivi dei Padri Agostiniani della Valletta, sono conservate notizie di Baldassare Fenech, che mi sono state

con cortese sollecitudine comunicate per interessamento del Direttore del Museo Nazionale di Malta, C. Zammit, che vivamente ringrazio. Il padre Fenech nacque a Casal Musta da nobile famiglia nel 1580, e morì il 4 giugno del 1663. Dopo essere stato priore del convento della Notabile in Malta, fu trasferito a Roma presso il convento agostiniano, ed a Roma divenne assai noto, consultato e stimato. Nel 1647 fu creato vicario generale dei conventi di Malta (vedi anche Ferris, *Storia Ecclesiastica*, p. 325). È particolarmente interessante, ad illuminare la sua opera di mecenate in Sant'Agostino, un passo contenuto nella lettera, conferentegli il privilegio di Maestro, a lui scritta dal P. Generale Paolo Luchini l'11 ottobre 1655: 'Hai servito il Convento di S. Agostino di Roma... hai fatto le fonti di marmo, le sepolture per i Religiosi, le cappelle del Crocefisso e di S. Cecilia e le hai ornate di marmi. Hai fatto l'Arcangelo S. Raffaele come fonte di marmo bianco'. È chiaro il riferimento alla sola acquasantiera datata 1650. E si parla anche di cappelle ornate di marmi, una delle quali, quella del Crocefisso, è ancora conservata, delle sepolture dei Religiosi, poste sotto il coro, e delle fonti di marmo; queste non possono essere altro che i lavabi, visibili nell'antisagrestia, di forma tale che si potrebbe supporre che anche per essi il Fenech si fosse servito dell'opera o del disegno del Fanzago.

³ A. C. de Romanis, *La chiesa di S. Agostino in Roma*, Roma (1922), p. 61, n. 1. Vedi anche Elenco degli edifici monumentali, XLVII, Roma (Rione VI e VIII), *La Libreria dello Stato*, Roma (1938). Da V. Colasanti, compilatore delle schede del rione VIII, comprendente Sant'Agostino, i due angeli all'ingresso principale sono attribuiti dubitativamente ad Antonio Raggi, e la notizia documentaria accennata dal de Romanis, con il nome dello scultore corretto in C. Fanzaga, è riferita all'angelo minore, quello posto a lato dell'ingresso laterale, al quale il documento non si riferisce, e del quale si tratterà in seguito. È questa comunque l'unica descrizione della chiesa dove si mostri di tener conto della notizia del de Romanis. La bibliografia più recente infatti la ignora.

⁴ Nell'archivio dell'Ordine degli Agostiniani, al volume Dn. Posizioni F. 13, il documento n. 11 è costituito da una lunga relazione della causa. Essa così s'inizia: 'Ill.me et R.me D. de mense decembris 1649 D. Cosmus Fanzagus adversarius recepit a Ven. Conventu S.ti Augustini per manus R. P. Baltassaris de Melita in duabus vicibus scuta 80 ad computu pretii unius statue marmoris albi demonstrantis figuram Angeli cum vase aque Sancte, quam construere promisit, et post modum recepit alia scuta 32 per manus R. P. Prioris eiusdem Conventus prout ex quietantis extracto fol.

Verum quia opus dicte statue post lapsum decem mensium non dabatur perfectum prout pluries per adversarium verbaliter promissum fuerat immo nec ceptum demonstrabatur, ideo D. P. Prior cognoscens intentionem adversarii esse de procrastinare facturam dicte statue, in principio mensis octobris 1650 accessit ad domum adversarii illumque coram testibus requisivit, quod si intra dictum mensem octobris consignaret praedictam statuatam perfectam pro illius pretio solveret usque da summam scutorum 150, et si non consignaret, intendebat ab ipso adversario recuperare dicta scuta 112 soluta, cui requisitioni et interrogationi Fanzagus adversarius respondidit per hec verba precisa, siamo d'accordo prout deponunt duo testes... ad perpetuam rei memoriam... Nel mese di dicembre del 1649 erano dunque stati effettuati i primi pagamenti per l'angelo reggente l'acquasantiera, pattuito 150 scudi; ma dopo dieci mesi, cioè nel settembre del 1650, il lavoro non era compiuto, anzi nemmeno incominciato. Al principio di ottobre il Priore del convento

agostiniano si recava nell'abitazione del Fanzago, in presenza di due testimoni, ad ingiungergli di consegnare entro il mese stesso la statua, o di ridare il denaro ricevuto, ammontante a 112 scudi. 'Elapso dicto mense, ac statua nullo modo tradita neque ostenta', lo scultore fu chiamato in giudizio: la relazione, che qui converrà solo di riassumere, documenta che ancora nel febbraio del 1651 fu prefisso a Cosimo un nuovo termine di tre mesi; scorsi i quali, ebbe ancora nuove dilazioni. Era dunque passato l'anno giubilare: e l'angelo, benché nella base rechi la data del 1650, fu evidentemente sistemato nella chiesa più tardi, nel corso dell'anno 1651.

⁵ P. Fogaccia, *Cosimo Fanzago*, Bergamo (1945), pp. 18 e 221.

⁶ P. Fogaccia, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Vedi la scheda sul ritratto del giurista Gerolamo Flerio, redatta da F. Bologna, in 'Mostra del Ritratto Storico Napoletano', Napoli (1954), pp. 24-25.

⁸ R. Mormone, *Cosimo Fanzago e la Madonna di San Martino*, in 'Critica d'arte', 18 (1956), p. 576.

⁹ Mentre i due arcangeli misurano di altezza m. 1,55, e m. 2 con le basi, l'angelo laterale è soltanto di m. 1,36, raggiungendo con la base m. 1,80. Nel piedistallo è ancora uno stemma dell'Ordine Agostiniano, raffigurante la mitria e il pastorale, intorno a cui si avvolge la cintura, lo stesso stemma che appare nelle tarsie del pergamino. Nessuna notizia ho rinvenuto su di esso nell'archivio degli Agostiniani; e nulla neppure che riguardi i rapporti del Fenech col Fanzago, come mi assicura il P. Alberico de Meyer che qui ringrazio sentitamente del prezioso aiuto.

ITALO CREMONA

L'ALTRO' NOVECENTO

Che i nostri metodi, le nostre consuetudini di studio e di insegnamento abbiano da un po' d'anni dimostrato che i massimi onori vanno devoluti prima alla pittura, in subordine alla scultura, in terzo luogo ma lontano assai all'architettura lasciando ultimissime o neglette le cosiddette arti decorative, crediamo che sia di pacifica acquisizione.

Quali ne siano i motivi chiari e meno chiari, pratici o no, culturalmente efficienti o meno, che peso e che senso abbia tale discriminazione, se valga la pena di correggerla, se sia possibile volendola correggere di documentarsi a dovere sugli ultimissimi motivi d'interesse, quelli decorativi, non si vuole qui discutere come non s'intende di proporre una diversa e resipiscente azione in proposito.

Sta di fatto che l'argomento è stato negletto, che la

gerarchia risultante da queste distinzioni appare il più delle volte ingiusta e sproporzionata, tanto più ai giorni nostri che ha notevole diffusione una forma d'arte alla quale sono state imposte paternità fittizie, pur di poterla contenere in solidi e collaudatissimi schemi anche se fantasiosi, ma non meno solidi e maneggevoli per questo, mentre tante paternità vere, tante genealogie autentiche, restano nell'ombra prive di ogni considerazione e rischiano di restarvi per un altro bel pezzo se nessuno si scomoda a portare in quell'ombra un qualche lumicino.

Non saremo noi di sicuro a presumere di far chiaro nell'argomento piuttosto intricato e complesso, ma ci si voglia ascoltare se non altro quando avvertiamo che dopo un secolo quasi di vicende pertinenti in senso stretto a quel che si sta dicendo, una certa documentazione deve essersi per forza accumulata e che non sarebbe male se anche qualche voce italiana si aggiungesse a quello che in materia ha detto qualche amatore straniero: col risultato certo, inoltre, di veder collaudati per modi e tempi non troppo distanti da noi quei metodi d'indagine e di valutazione che tanto eccellentemente hanno servito all'esame di temi concernenti l'arte più lontana col risultato, a volte, di avere proposte in piena luce le vicende degli arcitrisavoli e di non potere connettere nulla dei casi dei nostri prozii o addirittura dei coinquilini.

Vicende politiche, sociali, non conoscono diverso destino, legate come sono ad urgenti e scottanti questioni attuali: ma proprio gli amatori e gli studiosi d'arte vogliono stare alla stessa stregua? Si tratterà tutt'al più di volere ammettere qualche distrazione, qualche dimenticanza, di far scivolare un convincimento in un altro, di buttare definitivamente certe superstizioni che vanno per tutte le bocche e le penne più triviali, di sciogliere un po' certi nodi troppo stretti, di diradare un po' le erbacce intorno a certi feticci per vedere infine se non giovi alla conoscenza comune di rimuovere le acque di quelle 'arti decorative' o 'applicate' o 'Arts and Crafts' le quali, tenute a stagnare dal giudizio critico lontano dall'arte pura, hanno continuato per conto loro, naturalmente, a produrre ninfee libellule e moscerini che sono diventati giganti e che, incuranti delle approssimazioni genealogiche, sommergono un po' tutto quasi per vendicarsi d'essere stati considerati figli di nessuno o, peggio, di genitori sbagliati.

Dissipiamo subito l'interpretazione equivoca di quello

che si dirà: non si vuole affatto insinuare, cioè, che la pittura cosiddetta non figurativa in tutte le sue ormai innumeri specificazioni e denominazioni attuali debba per forza e soltanto ripetere le sue origini da fatti considerati solitamente 'minori' per la loro appartenenza alla sfera dell'arte applicata e di conseguenza sia anch'essa da esser considerata 'minore' a confronto di altri fatti di più nobile discendenza: detto di passata che i fautori vittoriani dell'arte applicata furono quanto di più complesso contorto e problematico storia d'uomini intesi a questioni artistiche ci consegnò, per quanto illusi fossero di possedere semplicità e d'esser chiamati a diffonderla, gerarchie di generi o di contenuti non vogliono entrare nel nostro discorso, si voglia o non si voglia credere ad esse: quel che si intende adesso di proporre è solo qualche esempio sconcertante per la datazione e la propria consistenza formale, l'analogia ad aspetti di quell'arte attuale sulla quale tanto s'è scritto si scrive e si scriverà, temiamo, senza esimerci, ancor prima di proporli, dal rammentare che la valutazione ad essa dovuta al tempo giusto non fu sbracata e farneticante come accade oggi per gli elaborati che ne discendono, ma moderatamente contenuta in termini di cronaca ragionevole.

'Vuol dire che non aveva ancor fatto le ossa un linguaggio critico adeguato...' potrebbe essere osservato con qualche ragione. Sì e no anche a questo proposito: di linguaggio ce n'era fin troppo da un bel pezzo, solo che interveniva con civile cautela, nei casi migliori, e anche con un certo *sense of humour* dei quali sembra essersi smarrito l'uso, se il meno che si possa dedurre da certe letture è se non siano state dettate dal delirio alcoolico. Da una scrittura calligrafica 'a mano alzata' si è discesi addirittura alla stesura di giudizi 'a gomito alzata' in una gara di strampalatezze per un pubblico di beoti le quali, ove fossero collezionate nelle punte più appariscenti, darebbero ai venturi un ben triste specchio di questi nostri giorni.

A tanto si accenna, oltre che per rincalzare le chiare parole dette in proposito dal Longhi ('Paragone', 101), proprio perché scartabellando le cronache del nostro '900' per trasceglierne le illustrazioni e le notizie odierne, ci ha colpito in esse la scarnezza dei testi, il pudore del giudizio, la chiarezza e la traducibilità: trattandosi di collezioni di riviste non italiane, quali l'inglese *The Studio*, la tedesca *Deutsche Kunst und Dekoration*, il francese *Art et Décoration*.

Questi i repertori più comuni per delle estrazioni come

quella a noi occorrente, talmente comuni e accessibili che vien da chiedersi per quale diffidenza o sufficienza non vengano solitamente addotti nei discorsi del tipo di quello che stiamo conducendo. Ogni mostra di portata internazionale vi è ricordata, fittissime ne sono le riproduzioni, non v'è avvenimento interessante nuove architetture, nuove escogitazioni decorative che non sia puntualmente e vastamente trattato, civiltà nelle scuole vi si lascia ravvisare ad usura tramite i risultati di concorsi numerosi, la sollecitudine tipografica vi raggiunge insuperati livelli, per i tempi, ed ogni questione o notizia vi è esposta, come s'è detto, senza sbrodolature né arzigogoli, il che non guasta.

Secondo gli scopi delle riviste in questione intese ampiamente alle arti decorative, a queste è dedicato molto spazio pur sempre scarso per l'infinità degli apporti inglesi e centro-europei, russi e scandinavi, cino-giapponesi e indù mentre il nostro paese brilla per la sua assenza nelle gare per il 'miglior villino', l'aiuola più piacevole, la panca più riposante...: brilla insieme alla Spagna, al Portogallo, ai paesi balcanici nel non escogitare la rilegatura più moderna ed estetizzante, la targhetta simbolista, l'ex libris concettoso, il gioiello ispirato da rettili e imenotteri.

Si vede che gli Andrea Sperelli nostrani acquistavano direttamente dal parigino Lalique e che le nostre nonne paurose dei viaggi come le sorelle Materassi sferruzzavano sì, di sicuro, a calze e farsetti ma in quanto a sublime artigianato domestico erano ben lungi dall'applicazione dimostrata dalle consorelle del nord est e del nord ovest.

Batik, linocut e pirogravure dovevano tardare ancora un bel pezzo a divenire, da noi, esercizio da tinello e da salotto buono, a detronizzare tombolo uncinetto e punto a croce: di tali consuetudini da noi, prima di Serajevo non v'è, a nostra scienza, indicazione alcuna in romanzo, memoria, stampa o disegno.

Altrove, invece, la voga 'battait son plein' e qualche donna sette nel concerto con tale autorità da meritare menzione nelle nostre storie dell'arte recente se queste non fossero malauguratamente limitate alla pittura, soprattutto a quella 'ad olio' e maschile.

Una Jessy King (Inghilterra) /tavola 36 b/ ad esempio, soavissima, una Jessy Hösel (Germania), tra Rousseau e Max Ernst /tavola 37 a/, meriterebbero di essere rimesse da noi posteri nei luoghi d'alta considerazione che occuparono in vita, e cento altre con loro, audaci, spiritose, sottili,

se non durasse il malvezzo della sopraffazione virile che, guarda caso, due anni or sono la Finlandia correggeva alla Biennale di Venezia facendosi rappresentare in tutto il suo padiglione appunto da una pittrice ma che la Biennale di quest'anno 1958 pesantemente ribadiva mettendo al bando l'apporto femminile che pure è gradito alle urne elettorali.

Che sia una conseguenza di quella predominanza di un terzo 'ceto', nelle faccende dell'arte attuale, di cui si fa un gran parlare all'estero ed anche in fogli specializzati?

Ma ritorniamo in fretta, a tutt'uomo, al tema del primo 'novecento' dove appare naturale che l'elemento femminile si distinguesse nelle applicazioni che si andrà illustrando, per la destinazione domestica di queste, per l'estrazione tessile, che molte di esse qualifica, per l'illustrazione di favole rivolte a menti infantili, per la fragilità degli assunti per lo più informati al filiforme, all'impalpabile, a modi estenuati ed evasivi, al soave, al morboso di discendenza preraffaelita.

Nel campo ornamentale, poi, fossero donne o uomini ad occuparsene, emerge un motivo non certo inedito ma mai come nel tempo in questione diffuso e reiterato: il far dipendere, cioè, l'invenzione del tema, del fregio, dal caso che, comunque accadesse, la ripetizione simmetrica e la moltiplicazione all'infinito aggiustavano all'occorrenza.

Dalla goccia di colore, d'inchiostro, lasciata cadere sul foglio e poi questo piegato in due, in quattro, al foglio comunque ripiegato e poi frastagliato, bucherellato con le forbicine, al filo lasciato cadere sul piano e poi riflesso nello specchio, dalla 'spruzzomania' oppure dalla varietà infinita delle silhouettes, delle ombre cinesi, all'uso della carta sensibile per fermare i lineamenti delle felci secche fino agli ameni scherzi fotografici ed all'ausilio di specchi concavi o convessi per deformare, caricaturare.

Si comprende come qualcosa di 'autre' possa pur sempre essere ravvisato nelle risultanze di questi modesti esercizi da dopocena in tempo di villeggiatura e come le menti aruspicine ne possano trarre ogni sorta d'oroscopi. È però improbabile, supponiamo, che gli implicati in questi svaghi, intorno al '900, ne derivassero la coscienza o il presentimento d'essere intesi a predisporre i lineamenti dell'attuale gusto per l'informel' o che pensassero, così operando, di astrarre da natura e realtà come oggi si usa dire indecorosamente per analoghi esercizi. /tav. 27 b, 33 a/.

Per migliaia di pagine le riviste che abbiamo citate recano i segni di questi metodi e manie, per altri di natura

più scientifica esistono testi appositi, per lo più francesi: le industrie, poi, delle stoffe e delle tappezzerie ne fanno dilagare l'uso ed a quello si aggiunge, con piena conoscenza di causa ed effetti, la moltiplicazione incredibile delle carte ornate per rilegare, coprire libri, avvolgere checchessia.

Anche quest'ultimo prodotto già vantava una lunga tradizione ma è sempre intorno al nostro '900' che vi si concede particolare attenzione, se ne pubblicano cataloghi, se ne ordinano gli esemplari nelle mostre d'arte /*tavola 21*/.

Si dirà per essi, dai contemporanei, che son piacevoli ornamenti variabili e ripetibili all'infinito: nessuno si sarebbe mai sognato, a proposito, di parlar d'arte nucleare, amebica o tetradimensionale, ed i bravi artigiani che tuttora si applicano a questo innocuo mestiere, forse arrossirebbero sentendosi interpretare in tal senso dal petulante esteta che fosse andato in laboratorio ad informarsi del metodo di stampa 'al fiele di bue'.

O finirebbero per cacciarlo col randello come è accaduto a noi di essere cacciati da un pazzo con una gamba di legno che ha tuttora nella piazza di Cambiano (Piemonte) una casetta ornata sulla facciata di suoi folli disegni che volevamo fotografare, e se qualcuno intendesse di provarcisi, adesso che sa l'indirizzo ci vada col teleobiettivo.

Altro indirizzo, se a qualche altro interessasse l'argomento, quello della fabbrica Pertot di Gorizia, in via Carducci 23, dal cui catalogo di carte traiamo due riproduzioni /*tavola 22*/.

Vi sono macchie colorate che possono far pensare a Rouault, altre a Bonnard o a Rédon, più difficile imbattersi in macchie che consentano il riferimento ad Ingres, Antonello, Piero o Vermeer: col beneplacito di coloro che giudicando di pittura a centimetri quadrati o a spanne, come fanno gli assaggiatori di vino, potrebbero trovare più appetitoso Monticelli di Masaccio e Manessier di Raffaello.

Il gusto della 'materia' ha fatto da un pezzo perdere il senso del discorso che di quella materia si costituisce ma innegabilmente ha favorito la vanità degli spettatori chiamandoli a collaborare alla vita dell'opera d'arte così intesa che, aperta da tutte le parti, non chiede che di essere variamente interpretata. Pei nostri gusti, per le nostre segrete gerarchie, diamo invece la preferenza alle opere d'arte ermeticamente chiuse ma non possiamo farci nulla né ci interessa se qualcuno pensa di poter scambiare una efflorescenza di salnitro con la Via Lattea, o il 'Tributo della moneta' con una macchia d'umido.

L'invito ad accendersi la fantasia guardando a macchie e a nuvole è antico come la letteratura artistica e soltanto più ai dilettanti può venire in mente di scomodare Leonardo per avvallare la pittura di gusto 'informel': una delle più rozze trovate di gente rimasta, in tempo di microscopi elettronici, alla lente di ingrandimento arrangiata con un fiasco pieno d'acqua.

I manufatti decorativi del nostro '900', dunque dicevamo, hanno fornito molte pezze ai piaceri allusivi, criptografici, derivanti dal gusto in questione: pezze metaforiche e reali in intarsi di stoffe, miste ad opera di cucito e di ricamo, vuoi di derivazione cino-giapponese che di quella araldica e favolosa dei paesi scandinavi assumendone una gran libertà nell'uso del colore, tanto più estesa quanto più derivante dalla commistione non solo di tradizioni disparatissime ma delle più diverse 'materie' d'ornamento per cui si vedon mosaici tradotti in lane [tavola 23 a, b; 25 a, b/], tarsie lignee in tessuti, lacche in sete e queste poi, alla fine e per riconversione [tavola 24 a, b/] magari in pittura ad olio...

La scultura non sfugge, anche se con qualche reticenza, a questo confondersi di generi e di speci, e se da una parte (Germania) c'è chi risuscita piacevolezze criselefantine, Russia e Scandinavia popolari rinverdiscono le fortune della scultura policroma mentre un po' dappertutto ci si attenta a fermare in 'materia nobile' la spuma del mare, il fenomeno del bagnasciuga, il chiarore delle stelle, lo stormir delle foglie, l'ululo del vento: saghe e teatro ibseniano aiutando.

È sempre in omaggio alla 'bella materia' ceramica che viene di moda il craquelé nella pittura ornamentale, la voga del pannello decorativo si diffonde col moltiplicarsi di cremerie, birrerie e teatrini di varietà, i violini delle dame viennesi aiutano il crescere e il diramarsi degli steli dagli zoccoli fino ai soffitti dell'azienda, e la pittura da cavalletto che già da un pezzo tentava le strade di vari simboli e concioni non può fare a meno, un po' dovunque, di contaminarsi e d'intridersi di tali doviziose esperienze assumendone gli schemi e le scorciatoie, le reiterazioni e i clamori.

Oreficeria, arti vetrarie e dello smalto daranno anch'esse qualche spicciolo alle tele dipinte ed i manti delle basilisse 'bisantine' presteranno qualche triangolino di foglia d'oro a ritratti borghesi: qualcuno se ne vedrà persino a pieno fondo oro, e di zecchino. La materia, la bella materia ha stravinto.

All'opposto, talvolta con un po' di ipocrisia, più spesso

con ingenua fronte, ecco l'elogio dei poveri panni, dell'abito da penitente, del 'modesto ordito', 'de le ruvide lane'. La tela di iuta, squallida, sarà la grande vittoriosa nella gara della modestia francescana insieme col fustagno per i cuscini.

Arti popolari e folclore faranno poi tutto quell'altro resto che non era riuscito a trovar radici adatte nella cinquantennale campagna preraffaellita diretta dal profeta John Ruskin: ma questa è già una storia troppo antica nota e delicata per essere ripresa in questa occasione. Basti, per John Ruskin, il ricordo di lui quale eccellente disegnatore /*tavola 26 a*/ con un'opera che in quanto a predilezioni petrografiche, romanticismo naturalistico e penetrazione quasi scientifica di certa naturale 'materia', ci pare esemplare e favorevole a farci procedere.

Le volte che furono elogiate natura e materia nei vasti dintorni (quasi un secolo!) di John Ruskin e nel clima coevo di Arts and Crafts!

'Nobilitare il piombo... lo stagno... lo spago, la latta, la celluloido..., tutte le materie hanno la loro nobiltà, non c'è materia che non sia nobile come non c'è uomo che non meriti il dono incomparabile della bellezza...', col risultato, fra l'altro, di moltiplicare prodotti facilmente deperibili e questo è uno dei motivi per cui scarseggiano i documenti del periodo insieme al fatto che, essendosi diffusi in un ceto di non grandi tradizioni e piuttosto progressista che conservatore, venivano presto sostituiti o buttati non appena utilità e venustà la cedevano ad altri prodotti sempre più utili e sempre meno belli.

Un'indagine politica ed economico-sociale adeguata ai fasti artistici del '900' approfondirebbe assai motivi anche di natura estetica: ma occorre andare di corsa chiedendo scusa se la varietà del panorama e il carattere per forza succinto di questa informazione costringono ad un 'parlato' più consono al documentario cinematografico che allo studio approfondito.

Serva perciò per quel che può suggerire accanto al disegno naturalistico di Ruskin, la riproduzione di un dipinto di Franck Brangwyn, uno dei numerosi pannelli decorativi eseguiti dal fecondo e importante pittore inglese intorno al 1900 in casa Davis, 13 Lansdowne Road, Londra /*tav. 26 b*/.

Nel clima della pittura inglese e nella vasta e più divulgata produzione di F. B. il dipinto in questione non appare dei più consueti. Qualcosa si agitava nell'aria se dalla chiara veste di una fanciullina poteva esprimersi un tale maremoto

che farebbe la delizia di qualche schedatore di grafie espressionistiche.

Si pensò molto, intorno al 1900, alle spume del mare ed ai suoi abitanti, sirene tritoni compresi, e peccato che il tema ci vieti di toccare la bell'anima di Arnoldo Boecklin, non pertinente, poi che la sua opera è di tutt'altra anatomia di quelle che invece trassero dagli oceani o più modestamente dagli acquari, vuoi dovizie di suggestioni medusee, vuoi dal guizzar dei pesci nuove idee di 'linee forza' in un mezzo diverso da quello più confacente agli umani [tavola 27 a/].

Con tutto quello che ne poteva derivare, aggiunto l'apporto imponente dei mezzi di cattura, sugheri e reti a non finire, cioè, e queste ultime in tutti i loro gradi, dal tarlatàn a quelle di maglia largo un palmo ma tutte egualmente suggestive e docili a lasciarsi cadenzare, a servir da trama, a suggerir grovigli, a dividere lasciando vedere al di là, a offrire la nervatura alle zone di colore ancora libere dalla plumbea detenzione cara alle dittature vetrarie.

Pesci, si diceva e di lì sapori d'abisso (la tintura di iodio, altra signora del tempo...) e presentimenti di vegetazioni batisferiche, sempre più giù, sempre più in fondo nel buio più fitto a immaginare l'organizzarsi lo scindersi il gemmare di globi forniti di luce propria.

Conveniamone, fanno un certo effetto anche adesso i 'liberi motivi ornamentali' della signorina Katharine Schöffner di Praga [tavole 28 b, 29 a, b/] illustrati nel *Deutsche Kunst und Dekoration* del 1903: anzi, colpiscono più adesso che allora quando si ha ragione di credere che tale bozzettismo ornamentale (e per sincerarsene basti vedere vetrerie e stoffe del tempo) fosse del tutto consueto per i licenziati delle scuole d'arte ammaestrati in tessitura, canestrismo, ceramica ed altre arti del fuoco. 1903! Quando Wassili Kandinsky non aveva ancora avuto le sue principali folgorazioni, Paul Klee non pensava di sicuro che sarebbe diventato maestro d'arte tessile al Bauhaus di Gropius, e Mondrian, perfino Mondrian, andava ancora probabilmente sul motivo a fare pacaggi con panchetto pieghevole e cassetta portatile. Ce n'è da correggere di storia dell'arte moderna! Una capatina negli archivi di certe scuole, prima, assai prima di Gropius, e persino in Italia, potrebbe dare buoni frutti.

È ancora negli anni che finiscono il secolo passato e cominciano il nostro che i 'villini' crescono come funghi. Vi mettono le mani professori d'ogni arte e parte e gli ideatori di vetrate vi si buttano ad ornarne tutti i buchi, compresi

quelli delle credenze, degli armadi, non escluse le intelaiature dei paraventi, dei paralumi, dei lucernari. Il nero cacciato dalle tavolozze impressionistiche si prende la rivincita ('chi mi tocca avrà del piombo...') e bacchette, vermi, ramificazioni di piombo si estollono ed estendono dovunque con una invadenza ed una inopportunità che forse soltanto i prodotti ceramici sono riusciti ad eguagliare al giorno d'oggi [tavole 30-31, 38 b/].

Non occorrono molte parole per illustrare gli apporti di semplificazione formale, di sintesi, volgarizzati in tal modo: tutto si smussa, s'arrotonda e insieme divaga, procede per allusioni, il vegetale il minerale l'aereo si differenziano soltanto più per un residuo convenzionale della memoria e le tarsie di legno rimesse contemporaneamente in onore fanno quel poco che rimane, libere anch'esse dal sospetto di poter essere confuse con una famiglia usa ad esercitare nei tempi andati prodigi di sottigliezza geometrica.

È naturale che a forza di progettare siffatti elaborati, allievi e maestri implicati chi più chi meno nel campo della pittura da cavalletto, questa imbevessero della pratica decorativa, ornamentale, e che anche operando 'sur le motif' fossero indotti automaticamente a quelle semplificazioni e campiture per le quali andò di moda il termine di 'cloisonnisme' a dispetto delle opinioni in merito espresse da Cézanne¹.

Non sappiamo quanti chilometri di fronde ovoidali, di sequenze di gobbe armoniche, di triangolazioni di terreni e di lasagne in cielo furono dipinti in tale andazzo: molti di certo e la moda è durata valendosi di tutte le soperchierie critiche come, fra tante altre, la bella pensata che essendo l'uovo il principio di tutte le cose, fossero le forme ovoidali le più legittime nelle arti plastiche, fino a scomodare di conseguenza Ingres e, sempre più scandalosamente, la memoria di Cézanne come uovo massimo di tutta la pittura moderna.

A volerla fare da psicologi s'ha da convenire, in verità, che un disegno ellittico od ovale è più foriero di calma che di turbamento, ma di qui a dedurre che tutta una società esprimesse la propria soddisfazione con dei segni ovoidali ci corre una qualche differenza. Ci sono stati, sì, ovoidi a non finire ma anche e forse altrettanto triangoli, verticali e spezzate. Le verticali non pretendevano ancora di essere 'verticali morali' e per esse nessuno pensava di chiamare in

¹ Lettera a Émile Bernard 23 ottobre 1905.

causa Cartesio: in quanto alle coordinate di questo filosofo nelle vetrate in questione ce ne furono a bizzeffe senza indurre nessuno a pensare, allora, che fossero 'centrifughe' o che segnassero i limiti dell'umana coscienza, col rischio, ci sia perdonato lo scherzo, di far cascare tutta la vetrata per terra scompaginata dal gran ridere.

Non occorrerà dilungarsi a sfoggiare nozioni sulle esigenze statiche delle vetrate e dei mezzi per garantirle, come sull'artigianato condotto a mezzo del tornio per il legno o con l'ausilio di lame immanicate, per far comprendere come destinazione, vena dei legni e strumenti usati smussassero certi angoli, concludessero certe forme precipue dell'arte popolare.

Sarebbe lapalissiano anche se non fosse confermato dalle esistenti e dottissime mappe delle arti popolari che queste son fiorite soprattutto nei contadi afflitti da lunghi e bui inverni e superfluo il ricordare che certi tetti, certe case, certa architettura contadina, insomma, sono regolati dal peso della neve e dal mercurio sotto zero e che infine il legno si lavora dove questo c'è, a portata di mano, nel bosco.

Qualche tolstoiano ricordo di pasquali uova colorate ci sia di buon augurio per cominciare a dire degli artigianati russi e scandinavi che l'Europa dell'ovest ebbe modo di ampiamente conoscere all'Esposizione internazionale di Parigi nell'anno 1900 della nostra èra con conseguenze tutt'altro che lievi per una gran parte dell'arte moderna /*tavola 34 b*/.

Pioniera nell'incoraggiamento e nella diffusione dell'arte decorativa di Russia fu Elena Polenoff studiosa di usi e costumi popolari. Questa cominciò nel 1884 ad occuparsi di arti del contado riuscendo a fondare con l'aiuto dell'amica E. Mamontoff nella campagna di Abramtsevo (Mosca) una scuola per i giovani contadini. La morte avvenuta nel 1889 doveva impedirle di vedere coronati i suoi sforzi, premiate le sue intuizioni, nel successo dell'arte popolare russa alla mostra parigina del 1900. A questa prima affermazione ne dovevano seguire altre fra le quali particolarmente notevole quella dovuta alla mostra allestita nel 1905 alla Galleria Doré in Bond Street con opere soprattutto della provincia di Vologda (pizzi, ricami) e legni scolpiti, lavori in metallo, da Mosca, Orel e Viatka. Vi erano riuniti in un'immensa raccolta tessile esemplari moderni secondo gli antichi modi tradizionali di origine araldica, simbolica o favolosa, tutti tramati non con l'ausilio del disegno (salvo eccezioni da Shunga sul lago Onega e da Vologda) ma 'contando i fili'...

L'iniziativa della signora Mamontoff continuatrice dell'opera di Elena Polenoff, come s'è detto, doveva poi estendersi e modificarsi grazie all'interessamento della principessa Maria Tenischef, memorabile soprattutto per aver potenziato la scuola fondata a Talashkino (Smolensk) dalla principessa Sviatopolk-Tchertvertynska ottenendo per essa la protezione del Ministero dell'Istruzione. Gli studiosi di musica russa sanno come questa storia delle arti decorative s'intrecci, nel ripetere i suoi motivi più costituzionalmente efficienti dalle tradizioni popolari, con quella della nascita della moderna musica russa, a cominciare da Glinka.

A noi, modesti lettori di riviste, non resta più che il compito di ricordare, sulla scorta delle cronache del tempo, il nome dello scultore Sergio Malintin cui i contemporanei riconobbero grande importanza nei riflessi sulla scuola di Talashkino per il suo culto delle antiche epopee, delle favole dell'Uccello di fuoco simbolo dell'epica russa, e il riconoscimento del tutto personale, di gente vissuta per un bel pezzo fra le quinte di teatri e cinematografi, d'una sua perizia ornamentale, ultrarussa, assai notevole: quella cioè che a qualche regista che abbiamo conosciuto faceva imporre agli scenografi: 'Intesi, qualsiasi cosa, pur che non sappia di Russia, nemmeno lontano un miglio!'.

Della scuola di Talashkino vale la pena di riprodurre qui *[tavola 32 a]* un caminetto inventato dall'artista Zinovieff il quale caminetto, che noi si sappia, è il più vecchio esempio di culto dei ciottoli. Vecchio, s'è detto, non antico. Gli può star bene accanto il 'lavabo' di M. Mamontoff, di Mosca (traendo la riproduzione e la notizia da 'Art et Décoration', Gennaio 1901, non siamo in grado di decidere di che Mamontoff si tratti) il quale lavabo è davvero un mobile assai curioso *[tavola 32 b]*.

In Francia, nel 1906, siamo alla vigilia del 'Cubismo'. I tempi sono perciò maturi per un'altra grande mostra d'arte russa che infatti viene organizzata dal Salon d'Automne al Grand Palais e Commissario ne è Sergio Diaghilev. Le cronache ci dicono ch'essa comprendeva una sezione di antiche icone, un'esemplazione di influenze dall'ovest europeo sull'arte dei secoli XVIII e XIX, documenti di scuola romantica e di 'realismo', la pittura degli 'Ambulanti' cioè degli artisti secessionisti dall'arte ufficiale del tempo e infine, in vivace assemblea, i giovani Alessandro Benois, Léon Bakst già considerato una derivazione di Aubrey Beardsley, Filippo Maliavine, Igor Grabar (un Le Sidaner russo), Golovine,

Séroff, Kustodieff, ecc. ecc. Alcuni di questi artisti, spinti in Francia dalla nefandezza dei 'pogrom' vi si sarebbero fermati per sempre.

A parte ogni considerazione sui meriti di quest'arte si è in grado di concludere che l'arte decorativa russa era in un momento di diffusione internazionale assai notevole e che non altrimenti avveniva della pittura da cavalletto assai fiorente in patria.

Su questa pittura, specie in questi ultimi quattro anni, da quando cioè l'U.R.S.S. ha ripreso a partecipare alle Biennali di Venezia, sono state scritte e dette molte cose inesatte ed affrettate dai nostri cronisti che probabilmente si rallegrerebbero se il padiglione russo apparisse con una piezione dei suoi prodotti di stile '900'.

Un quadro come 'Maison de Dieu' di Rerich [tavola 33 b] esposto a Mosca alla mostra della Società 'Soyouz' nel 1903 non dovrebbe dispiacere a quegli esegeti usi a lodarne tuttora i derivati provinciali in Italia. Tale opera giudicata nel 'The Studio' dell'aprile 1904 'decorative rather than pictorial' e 'giving the impression of beeing a design for mosaics...' può essere considerata il fortunato prototipo di un gusto oggi largamente diffuso e lodato da noi per uno di quei divertenti casi di prospettiva storica rovesciata che un giorno potrebbero far credere agli studiosi che la transiberiana passasse, ai tempi nostri, per Venezia, Torino, Asti, Novi e finisse magari in via del Babuino.

Ad onta della loro piccolezza anche i paesi scandinavi avevano gareggiato con la Russia nel rappresentarsi compiutamente all'Esposizione internazionale di Parigi e ne avevano condiviso il successo.

Ci duole di non aver potuto rintracciare per quest'occasione la fotografia del padiglione svedese che tanto fece parlare di sé, che stupì addirittura tutto il mondo, sia per il suo aspetto ispirato alle costruzioni ecclesiastiche dei luoghi d'origine che per essere stato spedito a Parigi per nave, tutto scomposto in modo da poter essere in breve montato sul luogo della mostra e poi saggiamente recuperato ad esposizione chiusa.

Anche per la Svezia l'amatore particolarmente interessato potrebbe percorrerne le vicende artistico-artigiane, provincia per provincia, associazione per associazione d'arti e mestieri. Questi e quelle intesi soprattutto alla conservazione di motivi tradizionali, all'incoraggiamento delle industrie domestiche e del lavoro manuale contro l'influenza livella-

trice della produzione a macchina. Una storia di società, scuole, esposizioni, pubblicazioni davvero edificante che nell'anno 1870 ha il suo punto 'moderno' più lontano e che nei fasti del sodalizio 'Foreningen for Svensk Hemslojd' fondato nel 1899 e riunente nel 1905, settecento soci sotto la presidenza di S. A. R. il principe Eugenio, pittore, riconosce il massimo livello raggiunto nel '900'.

Analoga storia quella della Norvegia, illustre soprattutto per l'opera di Gerhard Munthe, pittore decoratore /*tavola 34 b*/: un nome da tenere in alta considerazione e soprattutto da non dimenticare nelle storie dell'arte moderna europea, da non dimenticare come quello di A. Wallander di Stoccolma /*tavola 35 a*/, di Fritz Erler /*tavola 35 b, c*/, di Frankenstein (Breslavia), dell'olandese Toroop, ecc. Storie comunque da rifare o per lo meno da aggiornare chiamando per l'applauso alla ribalta quelli che non esiteremmo ad indicare come i veri protagonisti dei rivolgimenti avvenuti in tutto il mondo tra '800 e '900. E qui cade opportuno ancora una volta l'invito a chi ha studi gioventù e mezzi per compierla, a tentar l'impresa di illustrare agli amatori italiani la molto più antica e sconcertante figura del tedesco Otto Runge (1777-1810), grafico, pittore, teorico, educato all'arte a Copenhagen e di vedere se non sia il caso di ammetterlo in quella sfera illuminante che ha per patriarca ormai da tutti accettato il folle William Blake e che, ultimo nel tempo, ha degno sacerdote il grande Odilon Redon.

Pubblichiamo un disegno di Runge accanto alla gentile *Jessy King*, con qualche ragione, ci pare /*tavola 36 a*/.

Di già che s'è preso a punto di riferimento l'esposizione di Parigi, tanto vale che ancora se ne rammenti come vi si presentasse la Francia nelle arti plastiche e quale fosse l'aspetto generale della mostra. Questo, il fatto d'architettura e di decorazione dei padiglioni s'informava per lo più al progresso elettrico ed alle strutture di ferro con le prime concessioni al cemento armato in una cornice stilistica quanto mai eclettica e fantasiosa. Lo 'styl nouveau' vi si era naturalmente sfrenato giovandosi delle suggestioni alla Verne già ironizzate dall'effervescente talento di Robida.

In questo stile, un po' Museo Grévin e un po' 'Folies' stava facendosi le ossa il cinematografo mentre, grazie anche all'impulso dato alla vita parigina dall'impegno dell'Expo, si diramavano nelle viscere di Lutezia i tunnels della ferrovia sotterranea. Gli artisti in voga erano quelli che tutti sanno e delle più varie tendenze, tanto per osservare di sfuggita che

all'eclettismo architettonico non andava disgiunto quello pittorico e che la Parigi mondana, la Parigi 'belle époque', durando ancora l'indigestione floreale, poteva prepararsi ad assumere correggere e restituire al mondo intiero quanto di nuovo di diverso d'esotico e di barbarico le veniva intanto proposto. Picasso sembra messo apposta nella storia al punto giusto per assumere il ruolo di primo coreografo del novecento pittoresco mentre è ancor pieno di giusti debiti giovanili verso Steinlen e Nonell, e persino verso Anglada e Zuloaga.

L'apporto cino-giapponese, un apporto moderno, di prodotti moderni, al clima artistico in questione vorrebbe anch'esso essere trattato lungamente. Pur essendo reticenti a parlare di temi pressoché ignoti non ci si può esimere dallo stupirsi, in tema di queste arti orientali per certe date di esecuzione, certe sicure notizie di successi in Europa e, soprattutto, per quei fattori stilistici che fanno presentire cubismo e futurismo e vorticismi e suprematismi vari /*tav. 28 a, 37 b*/.

Con la stessa legittimità con la quale la frusta del cavalierizzo nel Circo di Seurat fu assunta come il primo segno d'un nuovo modo di dividere lo spazio in pittura, ben altre fruste e altri segni potremmo evocare da stampe, dipinti ceramiche e paraventi di Cina e di Giappone.

Simultaneità, direttrici di forza, inversione di chiaroscuri, gusti polimaterici, collages e decollages, montages e demontages, equilibrismi sul filo, prestidigitazione, illusionismo e magia rosa e nera, tutto potrebbe essere derivato da quegli artistici prodotti.

In quanto all'impero del Sol Levante poi, vasta è la bibliografia, numerose sono le notizie delle folte manifestazioni d'arte in Europa da esso provocate. Dilatare adesso quello che s'è creduto di poter accollare al Giappone in tema di impressionismo o di Van Gogh sarebbe impegno immenso, posto che ne avessimo la competenza.

La nostra opinione che, almeno nel campo grafico, siano Hokusai e la sua scuola a giganteggiare in tutto il mondo e a dettar legge a legioni di disegnatori eccellenti, George Grosz compreso, potrebbe tuttavia riscuotere amichevole consenso da chi ha pratica di albi e cartelle.

Ma l'impegno che si è detto dovrebbe approfondire il tempo e il grado della ricezione in Europa e in America (l'arte giapponese vi circolava ampiamente e sempre in crescendo dalla metà del secolo scorso...) di quegli impareggiabili e stupefacenti apporti che avevano addirittura sbalordito gli artisti dell'800 e che commuovono ancora noi se

toccano i vertici del famosissimo Paesaggio cinese di Sesshu (1420-1506) /*tavola 38 a*/ che in quanto a lancinante suggestione del disegno, in quanto a suprema 'prospettiva' della natura, e oltre, può pareggiare le vette di Leonardo, Dürer, Urs Graf...

Dulcis in fundo, l'arte, l'industria del giocattolo. Da Mosca a Londra, da Vienna a Dresda, Berlino, il periodo è percorso da un interesse notevole per questo tema. Vi si alleano motivi commerciali didattici, psicologici. Architetti, pittori, scultori rinomati si impegnano in esso, governi e municipalità ne curano e ne sovvenzionano gli sviluppi, intere regioni gli affidano le proprie sorti, scuole apposite vengono fondate all'uopo: celebre quella di Victor Schufinsky a Znaim (Moravia) e fama acquistano i giocattoli di Dresda tendenti a solidità, basso costo, scarsa verosimiglianza col pretesto che questa, dicevano i fautori del tempo, non interessa i bambini... 'dalla vista e dal tatto non abbastanza sviluppati...'. Pure anche queste ingenuità hanno lasciato il loro segno e sul cane-giocattolo di Urban /*tav. 39 a*/, chi vieterà a qualcuno di estendere un ragionamento 'precubista' poi che già fu fatto qualcosa del genere per certi disegni di Bracelli? E chi avrebbe torto volendo ravvisare nell'assunzione pedissequa dei giocattoli dello Schufinsky la verità primaria nella formazione di certe fame attuali? /*tavola 39 b*/.

Giocattoli a parte, da quanto si è fin qua accennato e veduto, salvo qualche punta, non è che il panorama sia gran che sollazzevole od edificante. A noi, di persona, le cosiddette arti decorative popolari non sono molto congeniali, non più di sicuro di quelle odierne manifestazioni non figurative che oggi vanno per la maggiore. Giustizia vuole che si ammetta come ben di rado esse apparissero, ai gusti dei contemporanei che le trattavano, come qualcosa di più di quel che fossero realmente: anzi, il più delle volte, han proprio l'aria di confessare 'di più non sappiamo... oh l'arte! quella vera, con l'A maiuscola...'.

Che sia stato un bene o un male per il nostro paese l'essersi mantenuto appartato da questi interessi è cosa che non possiamo giudicare. Quel che ci pare di potere esprimere a mo' di opinione conclusiva è che i nostri migliori pittori e scultori ci appaiono proprio quelli che meno hanno avuto da spartire con tanta paccottiglia ornamentale pur avendone avuto immediata conoscenza per età e casi di lor vita, e che non si dispera di vedere aggiungersene altri a questi, fuori della dilettaresca marea non figurativa odierna sulla quale,

tuttavia, gli esempi citati in quest'occasione ancora galleggiano: almeno per noi che non siamo nati né cresciuti in una Bisanzio di stracci.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

I viaggi di Federico Zuccaro.

« *Le relazioni di viaggio Il passaggio per Italia e La dimora di Parma di Federico Zuccaro, stampate a Bologna nel secondo lustro del Seicento,...* » rimasero a lungo poco più di una curiosa leggenda bibliografica, anche dopo che Monsignor Bottari le aveva riesumate, manifestando il proposito di nuovamente pubblicarle¹. Da quel tempo i loro titoli si incontrano con più frequenza nella letteratura artistica, rimbalzando da uno scritto all'altro, senza però che i cultori d'arte si prendessero la briga di recuperarle per intero². Anche le ristampe dell'Ottocento, non furono che parziali³ data l'estrema rarità della prima edizione. Per quel che ne sappiamo, infatti, non esistono altro che due esemplari del Passaggio per Italia che contengano tutte le relazioni di viaggio: e quelle non mai ristampate e rimaste affatto sconosciute vengono qui rimesse in luce per il molto che se ne può trarre sia sulla vita e sulle opere dello Zuccaro, sia sui costumi e sugli avvenimenti artistici delle città da lui visitate. Come esempio più insigne basti indicare le pagine dedicate alla descrizione del Parco di Torino, che oltre ad essere la fonte più esauriente su questa meraviglia scomparsa, rimangono un documento letterario di prim'ordine sull'iconografia del giardino italiano tra il Cinque e il Seicento.

Lo Zuccaro, sceso dai colli di Sant'Angelo in Vado, viene sospinto dall'ambizione e dal gusto dell'avventura a battere i centri più rinomati d'Europa, da Anversa a Londra a Madrid, così che, molto innanzi negli anni, voltandosi indietro a rimirare il percorso di sua vita, poteva dire di se stesso con una punta di compiacimento: 'il genio mio a' viaggi mi ha sempre mosso' e 'dui terzi, anzi quattro quinti... ho consumato' in essi⁴. È l'ultima delle sue peregrinazioni quella che viene descritta in queste lettere: un viaggio intrapreso nel 1603, che lo doveva portare da Roma a Venezia via Sant'Angelo in Vado, ma che ben presto si allarga fino a divenire un vero e proprio soggiorno in Italia Settentrionale, dove lo Zuccaro si trattiene per sei anni, spostandosi da Venezia a Pavia, a Mantova, a Torino, a Bologna, a Ferrara, e toccando di sfuggita, ma con attenta curiosità, anche altre città rilevanti.

Nella folta schiera di esploratori, antiquari, diplomatici, mercanti, italiani e oltramontani, che pazientemente ricucivano a tavolino i loro appunti e le loro annotazioni, lo Zuccaro rappresenta la singo-

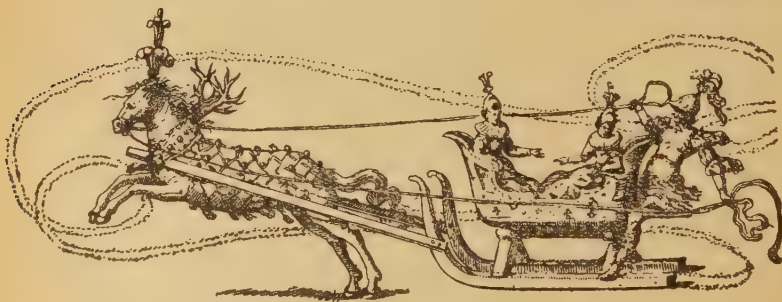
lare figura del memorialista che vedeva il mondo con gli occhi del *I viaggi di Federico Zuccaro* 'virtuoso'⁵. Uomo di fama europea, stipendiato a vita dal re di Spagna, Principe dell'Accademia di S. Luca, patrizio romano, cavaliere della repubblica di Venezia — 'non credo che sia stato al suo tempo alcuno più fortunato pittore con tanti guadagni e più da' Principi amato con tanti onori', scrive il Baglione di Federico, che oltre a ciò, godeva di una 'bella presenza e maestà'⁶ —, durante i suoi viaggi, splendidamente si nutriva con la sua arte: 'le occasioni honorate'⁷ lo traevano di città in città, dove ancora oggi grandi affreschi e pale d'altare segnano le tappe del suo peregrinare. Ospite gradito di ogni corte, nei suoi scritti elenca tutti gli onori che gli vengono tributati dai sovrani, con uno scrupolo donde traspare il compiacimento: allo stesso modo che non esita a mettere in risalto i contributi da lui dati allo studio ed alla teoria dell'arte, nonché la parte da lui avuta nel sostenere la fondazione di nuove Accademie, riprendendo motivi già espressi nelle sue opere teoriche. Le sue 'lettere' di viaggio, concepite in vista della pubblicazione, sono indirizzate ad altri artisti di corte, come lui di giro internazionale e coi quali vanta rapporti di amichevole familiarità.

Concretamente osservato nella sua realtà visiva, lo Zuccaro ci squaderna un mondo di paesi e di cose che sembrano trattenere d'incanto le loro luci e i loro colori, tanta è l'intensità dell'emozione che l'impronta: e non solo i grandi spettacoli naturali sollecitano la sua fantasia di scrittore, ma le impressioni più semplici e modeste, dalle quali sa estrarre le pagine più squisite del suo 'diporto', come, ad esempio, il passo sull'affacciarsi delle lavandaie sui prati a ridosso delle mura di Torino; un motivo che, nel Settecento, poteva fermare gli occhi attenti del Bellotto e convincerlo a lasciarne una testimonianza 'in figura'. In questi scritti dello Zuccaro par di ritrovare l'impronta della sua versione pittorica, anzi disegnativa, in ispecie per quella certa puntualità e veridicità d'osservazione che è propria de' suoi schizzi a matita di 'cose viste et passate'⁸, dove egli ha fissato sembianze di paesi, di amici, di signori, di abati, ha raffigurato solennità religiose, scene di caccia, interni, aspetti della vita artistica. A raccogliere questi fogli sparsi, se ne farebbe un curioso libro di ricordi: Federico, aulico pittore di corte, vi apparirebbe nella sua veste più dimessa, più umile, ma più autentica. Nelle sue 'lettere', però, le cose tendono a colorarsi di una tenera grazia idillica, a vestirsi di un linguaggio un po' manierato, proprio di chi vuol affettare una gran dimestichezza con la penna: ne deriva quella ingenuità di dettato che più attrae nelle sue pagine. A ritmo veloce lo Zuccaro fa passare davanti al lettore fatti e cose che cadono sotto i suoi occhi, spesso stende sulla carta niente più di un elenco: eppure, attraverso la scelta delle parole e la loro musicale combinazione, per similitu-

I viaggi di Federico Zuccaro dine o per contrasto, sa riuscire a uno splendore festivo. Tutto quanto passa sul primo piano della scena è puntigliosamente osservato e descritto: ora sono 'caccie selvatiche et domestiche', ora 'una moltitudine di Dame, di Cavalieri, a piedi et a cavallo, in cocchio e carrozze', ora, quando osserva il movimento del Canal Grande, 'barche, barconi, marsiliane, levantine, navi, galere armate', ora, per le strade di Torino, corse in slitta sulla neve⁹, ora tempî allegorici, castelli diroccati, strane abitazioni di nani con 'torricelle aguzze come pan di zuccaro' e altre cose fantastiche, eteroclite e stravaganti. Sullo sfondo di queste scene egli sa svolgere vasti panorami di amene campagne, giardini, ville, monti, che talvolta, come in una visione, si allargano fino ad abbracciare intiere catene montane, lontani paesi, i fiumi nel loro lungo corso, dalla sorgente alla foce nei capaci mari.

La vita, in questi 'diporti', appare una festa spensierata, un 'giubilo di gioia infinita', e accanto agli spassi ed ai piaceri, svaniscono le fatiche dei lavori nella grande Galleria a Torino, si addolcisce l'amaro delle inimicizie e delle maldicenze, si placa quella inquietudine e quella scontentezza che lo sospingono a perennemente vagabondare. Per magico incantamento, il mondo si trasforma in un teatro epico-fiabesco, ed i suoi scritti, a mezza strada tra le relazioni di viaggio e l'autobiografia, riflettono anche il tono di quei rari e preziosi opuscoli, nei quali, nel Cinquecento e nel Seicento, veniva consegnato ai posteri il fasto e la sontuosità delle feste di un giorno, quelle stesse che attirano lo Zuccaro da una corte all'altra, fin tanto che la morte lo raggiunge, ancora in cammino, già fiaccato 'per la stanchezza de' viaggi e per la debolezza dell'età'¹⁰. Ma è buona fortuna che delle felici avventure della sua vita egli abbia voluto lasciare memoria. Tra le righe di queste sue 'lettere', l'immagine della sua singolare e multiforme personalità, emerge così vivacemente che, ancor oggi, noi possiamo ampiamente recuperare i tratti del pittore, scrittore, poeta, grazioso inventore di scenografie, di capricci architettonici e di mille altre cose che il 'gran Disegno abbraccia'¹¹.

DETLEF HEIKAMP



IL PASSAGGIO PER ITALIA,

CON LA DIMORA DI PARMA
DEL SIG. CAVALIERE
FEDERICO ZVCCARO.

Doue si narrano frà molte altre cose le feste, e trionfi
Regij fatti in Mantoa da quella Altezza:

*Per le Nozze del Serenissimo Prencipe FRANCESCO
GONZAGA suo Figliuolo con la Serenissima
Infante MARGHERITA di Savoia.*

Aggiontoui vna copiosa narratione di varie cose trascorse, vedute,
e fatte nel suo diporto per Venetia, Mantoa, Milano,
Pauia, Turino, & altre parti del Piàmonte.



IN BOLOGNA,

Appresso Bartolomeo Cocchi, al Pozzo rosso.

M. DC. VIII.

Con licenza de' Superiori.

Ad istanza di Simone Parlasca.

DIPORTO PER L'ITALIA ¹²

ALL'ILLUSTRE ET ECCELLENTE SIG.R CAVALLIERO
GIO. BOLOGNA

SCULTORE, SALUTE.

Non posso mancare, Signor Gio. Bologna, per l'antica e carissima amicitia nostra, di dare a V. S. quella sodisfattione ch'ella mostra nella sua a me gratissima lettera di desiderare. Nella quale prima mi ringratia perché io gli ho fatto parte di quei miei libretti stampati in Pavia e Mantova a diporto e recreatione mia ¹³, oltre le intentioni che ho havuto, tra le molte mie occupationi, di giovare, in quanto si può, alla professione nostra et incaminare i giovani al ben studiare et operare, sì come nelli discorsi dell'Academia si mostra assai buon ordine et similmente nella lettera di esortatione a' Prencipi et Signori amatori del Dissegno e sue honoratissime professioni. Le quali vedendosi per poche coltivationi agevolmente cadere poichè gli studii alla perfectione delle scienze e pratiche nostre mal si veggono osservare da' giovani, e meno tener conto della gratia, de i decori, de i componimenti e concetti nobili, i quali arricchiscono l'arti, senza de' quali poco gusto sarà a ogni altro studio; e questi vogliono non meno studio, avvertenza e giudizio che la scienza istessa delli muscoli nella quale molti si perdono, vanamente non stimando le sopradette et altre parti che condiscono e perfettionano l'opere. Ma il tutto si può con accorto giudizio imparare dal bello della natura e dall'arte delle opere delli valent'huomini passati ch'hanno con vero studio e modo singolare operato. Per tanto la nobilissima Pittura, in spetie particolare, si duole e si lamenta sopra le onde venete del poco conto e minor stima che di lei si tiene, in tanto strapazzo et con tanta indignità, in danno del publico e del privato ¹⁴. E però si ricorda in quella lettera a' Prencipi e Signori il bisogno de i loro aiuti, non meno debito che ragionevole, in favorire i begl'ingegni e queste honoratissime professioni con academici studii, in particolare tanto utili e necessari, perché, aiutando e favorendo questi, favoriranno et aggrandiranno se stessi e le proprie case, palazzi e città, lasciando memorie degne et honorate de i propri fatti e delli antenati loro, con quello stimolo di gloria che mostrò il grande Alessandro havere

quando, sopra la sepoltura di Achille sospirando, disse quello che cantò il Poeta Tosco:

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

*Felice te, che così chiara tromba
Havesti e che di te sì alto scrisse.*¹⁵

E però l'opere e fatti de gli Huomini Illustri et Eccellenti vengono anco essi accresciuti e comandati maggiormente quando sono da dotta e buona mano espressi e figurati. E per tanto un Alessandro, un Giulio, un Leone, un Giuliano et un Gran Cosimo, et altri Prencipi simili, degni d'immortali lodi, hanno fatto, con loro doni e protettioni, progenie al mondo di grandissimi virtuosi. Son fatti adunque i miei libretti per raccordare a chi più si deve il proprio utile et honore, non mi essendo in miglior modo permesso ciò fare; e, dove manco io per debolezza d'intelligenza, suppliranno altri di maggior spirito e di maggior valore, con l'operationi honorando se stessi e le proprie professioni, sì come ha fatto sempre V. S. con gli continovi studii et opere meravigliose, perché, come disse il gran Dante, che seggendo in piume:

*In fama non si vien star sotto coltre.*¹⁶

Et in un altro luogo:

*Il perder tempo a chi più sa più spiace.*¹⁷

Sentenze singolari et avviso a' giovani studiosi, et a ciascuno che habbia sprone di honore, a non perdere mai tempo, osservando ancora quell'altro bel detto di Apelle:

Nulla dies sine linea.

Ché così facendo facilmente può venire l'huomo dotto e famoso, perché il disegno interno, et esterno in particolare, che chiamiamo Idea, è concetto espresso fuori, e scorta, guida, luce, alimento e vita d'ogni humana operatione¹⁸. Con questo adunque ciascuno procuri farsi honore, sì come la istessa Pittura dice nel suo lamento:

*Chi disegno non ha, non ha valore;
Dove gratia non è, non è bellezza;
E dove non è sal, non è sapore.*¹⁹

Hora, per rispondere alla gratissima lettera sua et al desiderio ch'ella mostra di havere qualche particolare nuova dell'esser mio e la causa che sì lungamente mi sia trattenuto e qua trattenga: havendola io già di Mantova l'anno passato

I viaggi di Federico Zuccaro avisata che sarei presto da lei a goderla alcuni giorni, sì come continuamente il desiderio mi sprona, le dico che nuova occasione mi ha fatto qui trattenere, sì come potrà meglio per se stessa considerare, poichè non siamo patroni di noi stessi e spesso a' gusti altrui mi conviene travagliare, più di quello che l'età comporta. Tuttavia l'occasione honoratissima che m'ha presentato questo Serenissimo di Savoia²⁰ è tale che non ho potuto ricusare²¹; e per l'avisio ch'io ne diedi questo Carnevale in Roma al nostro Signor Pier Leone Casella²² potrà intendere che il simile desiderava, al quale mi sono esteso particolarmente, e so che ne haverà copia. E per quello intenderà molte cose diverse di gusto e di piacere, viste, passate e fatte in questo giro e tempo che io sono fuori di Roma. E quello che di più gli posso aggiungere, a piena sua sodisfattione, sarà il descrivere gli alloggiamenti che, in più luoghi dove mi sono fermato, mi sono a sorte toccati; e della commodità e bella veduta di quelli potrà rallegrarsi l'animo e ricevendo il ragguaglio per il godimento istesso.

Prima in Venetia lascio di dire molte cose con gran piacere vedute stando sopra il Canal Grande, come a dire il popolato commercio di varia gente et il continuo transito di gondole, che andavano avanti et a dietro, coperte e scoperte, piene di Dame di Gentilhuomini e di Signori; e la diversità e moltitudine delle nationi che più che in altra parte d'Italia si veggono; et il dì e la notte musiche per il Canal Grande, barche, barconi, marsiliane, levantine, navi, galere armate far vela, tornare in porto, e talhora a ragatta galere con galere, gondole e gondolieri, e simili altre cose di molto gusto, come fabricare navi, galere e galioni et altri vasselli, havendo la vista di detto bel luogo fin a San Nicolò, ché stando sopra gli miei balconi il tutto vedeva con prospettiva avanti della Zuecca e San Giorgio, le Colonne et il sontuoso Palazzo di San Marco²³.

In Milano, nella Corte del Sig. Cardinale Borromeo, sopra il Verzero²⁴, hebbi la vista del gran Domo. In Pavia, nel Collegio Borromeo, godei habitationi honoratissime di stanze et appartamenti nobili, de' quali è pieno detto Collegio, e facciata e prospetto ornatissimo, e dentro e fuori, et è forse de' singolari d'Italia²⁵.

In Mantova fui parimente alloggiato nel Palazzo di quella Serenissima Altezza²⁶ in duoi appartamenti nobilissimi di gusto e di vista²⁷. Il primo haveva le stanze del giardino (così nominate per esser unite al delitiosissimo Giardino de'

Semplici): in vero gratoso apparitamento e di mirabile vaghezza, e serve questo per forestaria de' Titolati et altri gran Signori, et è ornato di soffitte nobilissime. Dal quale (per dar luogo al compimento di quello, mancandovi molti ornamenti di pittura e d'oro) mi partii e fui posto in quattro altre stanze maggiori e di più bella vista nella torre del Castello, appartamento che servì già per le Prencipesse e Madama buona memoria²⁸, dal quale si gode tutto quel Lago e la più bella et forte parte di Mantova, con quello maraviglioso ponte che traversa il lago, parte scoperto e parte coperto²⁹, dal quale, la mattina e la sera e a tutte l'hore, si vede dalle finestre caccie di foleghe et anitre in gran copia, come pesche di variate sorti di pesci, ché quel lago di questi è abbondantissimo, con altri passatempi gratiosi, oltre la vista della campagna, giardini, ville e palazzi che, d'appresso e da lontano, si veggono dalle nostre finestre.

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

Qua in Turrino questa A. S. mi ha messo in uno appartamento a piede della gran Galeria, ove io opero³⁰, con camere et camerini commodissimi, unite a certe stanze et appartamenti di S. A. ove tiene le più reposte e care cose ch'egli habbia e per dove, a sua voglia, può venire, e viene tal hora, per una porta alle mie stanze che sono nominate le stanze del Paradiso ché questo solo potrà dinotare a V. S. la vista gratiosa e l'allegrezza che rendono. Dalla parte del mezzo giorno prima vi si vede una gratiosa et amena campagna di pratarie e di terreni fertili e ben coltivati per lo spatio d'un buon miglio di prospecto e latitudine di pianura che si dilata in lunghezza a man diritta verso il Mondovì (già descritto nel ragguaglio al Casella)³¹. La parte che è avanti la Galeria e queste stanze fanno gratiosissimo prospecto alla detta ben coltivata campagna nel fine della quale, per distanza di un miglio, ove si vedono bellissime costiere di colline e monti ameni che nel suo principio fan quasi teatro, poi si estendono a longo a man sinistra verso Milano. Torcendo al Monferrato, questi ascendono gratiosamente, adornati di vaghi giardini, vigne e casamenti, con nobili palazzi in tanta copia che assomigliano le colline e casamenti del contorno di Firenze verso Fiesole, Prato e Pistoia. Al pie' di queste passa il Po, fiume reggio e famoso. A mano manca, nella istessa pianura, vi è il Parco³², quasi aggiunto alle fosse della città, con nobilissimo bosco, con alberi alti, con stradoni delitiosi coperti, che per il fresco nell'estate non si può desiderare luogo più gustoso et è lo spasso di tutta la città. E questa parte di Parco gira più miglia e gran spatio di paese

I viaggi
di Federico
Zuccaro

et è penisola per esser circondato da tre fiumi: il primo fiume, che fa gratiosissima vista a noi a mano manca, è detto la Dora, un tiro di mano dall'angolo e fossa della città, sopra le quali vi è la Galeria con le mie stanze; questa Dora gira serpeggiando, con vista gratiosissima, una buona parte del Parco a mezzo giorno et un buon miglio a vista nostra dove si congiunge poi co'l Po, che anco esso si scorge di lontano a' piedi della pianura e va girando buona parte anch'esso del Parco riserrato de gli animali verso levante; l'altro fiume, che gira anco lui buona parte a mano sinistra a tramontana verso Milano, è nomato la Stura. Sappia V. S. che questi fiumi nascono da montagne altissime vicine: e la Stura, che viene tal hora grossa e repente, nasce nelle montagne e valli di Lanz; la Dora, più vicina a noi, dalli monti e valli di Susa passa per la Francia; il Po nasce e partesi dalla sommità del monte Monviso, altissimo, con fonti grossissimi nella sommità che formano un laghetto dal quale anco nasce un altro fiume grossissimo, detto Duranza, il quale va bagnando la Francia scendendo dall'altra parte settentrionale. Et il Po, mormorando di lontano, si vede discendere a mezzo giorno con gran fracasso e precipitio di lucidissima e freschissima acqua. La Stura non si può vedere da noi per la densità delli alberi e bosco del Parco la quale, girando da tramontana, si congiunge anco essa co'l Po, verso levante longo detto Parco.

Per dirle alcuna cosa delle delitie di questo Parco aperto e serrato: che è continua recreatione di S. A., poichè ci va senza incommodo alcuno a suo gusto e piacere e, se bene va a pranzo o cena, può benissimo, volendo, tornare alla città commodamente.

Sarebbe cosa troppo lunga il dirli tutto quello che in esso si contiene, e molto più il disegno di S. A. S., il quale è il più alto et il più nobile e degno pensiero che forse Prencipe alcuno habbia mai havuto nell'ornamento di luoghi di spasso e piacere; perchè alcuni si sono diffusi in soggetti semplicemente o vani in pura delitia di fontane e giardini, o in gran palazzi per commodità et agio delle proprie persone, ma questo, oltre ciò, ha disposto tutto il luogo a vista di vita attiva e contemplativa per formare uno specchio alla vita humana, per il quale caminando scuopre la strada che non solo i Prencipi, ma ciascuno deve tenere per ben vivere et virtuosamente operare, per riuscire forte, magnanimo et glorioso e, senza timore o spavento alcuno, seguire sempre ogni lodevole e virtuosa impresa. È un luogo, in somma,

che scuopre tutta l'Etica d'Aristotele che è la vera strada di reggere e governare se stesso et altri ancora: pensieri che trascendano gli humani intelletti, essendo congiunto il gusto corporale co'l piacere dello spirito.

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

È disposto questo luogo in tal maniera che, come s'è detto, è in penisola, circondato da tre grossi fiumi. Hora disegna S. A. farlo isola con un navilio: che la Dora si congiunga con la Stura e per cinque porte vi faccia passaggio, cioè per cinque ponti, alludendo con tal invention all cinque sentimenti. Questo della Dora, a vista nostra³³, è ornato con statue e pitture, alludendo al sole, per esser la luce oggetto de gli occhi, in forma d'arco trionfale, sì come saranno tutti gli altri, con istorie e figure particolari di pianeti e favolosi numi de gli antichi, nobilmente ornati, con colonne, nicchie, statue et altri ornamenti vivamente disposti, con istoria intorno di soggetti più famosi che si possono applicare all cinque sentimenti. E per tornare a questo primo del vedere e del sole, che veramente è leggiadro e mira la più bella parte: all'entrare del Parco, passato il ponte sopra la Dora, si trova un teatro d'alberi nel quale hanno principio cinque stradoni divisi là di mezzo, lunghi una lega, aperta e spatiosa, che passa per mezzo il bosco e si dilata nella campagna aperta di esso Parco; l'altre due strade per banda, coperte dalli albori, ciascuna di queste appropriate e disposte gratiosamente a varii effetti et operationi nostre e di virtù e di vitio. La prima a mano manca, all'entrare, conduce ad un bellissimo giardino adorno di fontane, e questa è dedicata al senso, ove sono laberinti, fossi e precipitii grandissimi che, chi non va accortamente caminando, per esso luogo facilmente precipita, havendo però a luogo a luogo alcuni motti et avisi di sentenze gratiose per fare che l'huomo accorto del luogo possa senza suo danno in esso passeggiare.

La seconda, a questa vicina, ha per fine di vista un bellissimo tempio rotondo dedicato alle arti liberali: nel suo principio dimostra horridezza d'alberi e sterpi che per mezzo di essa restano, e quanto più avanti si va, tanto più bella e gratiosa riesce per le spalliere di rose e fiori che gli fanno ornamento, et a luogo a luogo vi sono riposi di nicchie e statue di huomini di singolar virtù e fama in professioni nobili, con alcuni motti a quelle aspettanti.

Due altre strade vi son alla destra: nell'entrare della prima si scorge la dirittura longhissima, et una di queste ha la vista della Dora che la circonda et insieme della città e pratarie attorno con braccia d'altre strade di molto diporto le quali

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

fan capo, alcune al fiume et altre nel bosco si difondono. Questa lunga e diritta è dedicata alli studii maggiori e ponno qui godere a voglia loro tutti i letterati, poiché vi sono varii riposi con nicchie, motti e figure di legisti e poeti. La quarta appresso a questa è parimente chiusa d'alberi, come sono le tre altre: questa gira la parte destra del bosco più lungamente dell'altre, et ha varii bracci e piacevoli vie, per le quali si va soavemente diportando e filosofando chi vuole per diverse parti del bosco; e questa è dedicata alle matematiche scientie speculative, secondo la varietà delle quali vi sono diverse strade che tutte poi fan riuscita in una, con varie aperture di pratarie e ricetti gratiosi che invitano propriamente a filosofare e contemplare il cielo, le stelle, i pianeti e tutte le sfere sovrane. Per questa strada si trovano parimente a luogo a luogo motti e figure con istromenti matematici, tessuti delli proprii rami de gli alberi, come globi, sfere, almanachi e simili. Nel principio di questa, o poco discosto, vi è un praticello in forma ovata, di buona grandezza, circondato di alberi di esso bosco, ove S. A. suole alle volte fare recitare diverse opere, come fece l'anno passato una bellissima pastorale, ché, senza altro apparato che un palchetto per le Dame e seggie all'intorno per se stesso, il luogo serve per scena, uscendo et entrando da ciascuna parte del bosco ninfe e pastori.

Magnifico certo qui è il diporto di tutta la città, massimamente la sera, poiché si vede una moltitudine di Dame, di Cavalieri a piedi et a cavallo, in cocchio e carrozze fino dentro al teatro; e nella strada di mezzo restano poi i cocchi e le carrozze et i cavalli, e vanno a piedi le Dame e i Cavalieri tutti per il bosco qua et là a diporto, che non vi è altro più gustoso luogo e vista più gioconda. È gran cosa per certo vedere tanta quantità di nobiltà con armonia di canti e suoni: si mira entrare, uscire, girare e ritornare per diversi luoghi, a gruppi a gruppi le Dame e i Cavallieri et ogni sorte di gente.

Il quinto stradone di mezzo, che divide l'una e l'altra parte del bosco e passa nella campagna aperta di esso bosco ³⁴, questo si attribuisce alle contemplationi del cielo e misteri divini rivelati dalla Sacra Teologia, e però dall'una all'altra parte vi sono tabernacoli e capelle in luogo di riposo, con statue sacerdotali, stanze di fabrica dedicate alla prudenza, al consiglio, con motti e scritture gratiosissime, greche e latine, che inalzano la mente alla contemplatione divina, essendo questa in mezzo al teatro. Et in questa strada delle

virtù attive e contemplative si scorgano la teorica e la pratica, e con ragione è posta in mezzo a gli altri per havere il figurato d'esser il più degno luogo nell'intelletto dell'huomo: è larga, lunga, spatiosa et aperta, come quella che più apertamente conosce i più alti e nobili misteri che immaginar si possa mente humana; è chiara, risplendente e luminosa, perché non ci è il velo della oscurità delle cose terrene che gli possa fare ombra o macchia alcuna.

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

Questa parte di Parco aperto gira più miglia e gran spatio di paese et ha il Parco riserrato delli animali appresso ove sono più sorte di salvaticine; e qui ancora a' piedi di questo gran stradone S. A. li fabrica tuttavia bellissimi giardini, vaghissime fontane, appartamenti nobilissimi, con ogni comodità e grandezza: e questa è dedicata alla fortezza, al valore dell'huomo prudente e saggio. Questi appartamenti sono nobilissimi e nobilmente ornati di nuove et argute inventioni appartenenti alla proprietà del luogo³⁵ dove, tra molte cose, si dichiara come il valoroso e prudente deve sempre allontanarsi dall'audatia, dall'insolenza: si vedono nel mezzo della sala figurato Pallade et Ercole che tengono in mezzo la Fama et all'intorno varii et nobili soggetti che mostrano come il forte e prudente Capitano combattendo lotta sempre con la morte, e la Virtù e l'Honore finalmente conducano il valoroso Duce al Tempio della Fama et alla maggione della Gloria, con altri bellissimi e nuovi pensieri, tutti concetti di S. A. S. che in questa, come in ogni altra virtù, valore e prudenza, mirabile si dimostra. In questo luogo fa fare uno stradone di un miglio e mezzo di longhezza che va a ritrovare la Stura, ove sarà un altro ponte e portone, chiamato il Ponte di Marte, con le attioni della destrezza invitta di valorosi combattenti che, in questo modo trionfando, si fanno duracci e famosi. Entrando per la parte che è posta all'oriente, sotto di questo stradone che riempie alcune vallette per farlo dritto, fannosi per ordine di S. A., ne' vacui che restano in mezzo e sotto detto stradone, alcune grotte per fontane che saranno delitiosissime, havendo avanti una apertura di prato circondato dal bosco che s'estende in forma di teatro gratiosissimo e lieto, ove si può celebrare ogni gran festa e trionfo; e perciò vi fa fare tre gran statue in figura di marmo da un valoroso giovane Scultore romano, di grande aspettatione, chiamato Andrea Rivalto³⁶. Vi sono anco altre figure di bronzo e marmo per ornare detto luogo compitamente. Questi tre fiumi rappresentano i tre che circondano il Parco³⁷, e tutto questo et altre nobilissime fa-

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

briche che fa fare S. A. in diversi luoghi sono ordinate e comandate dal Signor Capitano Ascanio Vitozzi da Orvieto, non meno eccellente Architetto che valoroso Capitano. E questo istesso parimente ordina il nobilissimo Tempio della Madonna del Mondovì a Vico che già narra nel ragguaglio del Casella³⁸.

Per seguire e dirli quel che è nell'altra parte del bosco aperto alla destra pur di detto Parco serrato che gira da quattro miglia, è molto più l'aperto: nell'angolo destro a mezzo giorno, circondato dal Po, vi è una gratiosissima città di bosco, loggie, sale et appartamenti di più camere e camerini, teatri, padiglioni, templi e piazze in diverse maniere tessute con gli stessi rami de gli alberi; e sì bene sono aggruppati e disposti che rendono un'ammirazione singolare, e gli alberi sono di tal grandezza e qualità con i loro rami lunghi et alti che danno commodità di fare ogni grand'edificio. Sopra la vista e ripa del Po vi è bellissimo ricetto, parte aperto e parte coperto, da potervi fare ogni convito e godere la bella vista del fiume et insieme le deliziose colline che avanti et all'intorno vi sono di molto gusto. Gira detta città all'intorno gran spatio di bosco aperto con nuovi e diversi edifici, tra' quali vi è il seggio del consiglio, o vogliamo dire riposo, che è un giro di anfiteatro assai grande, disposto con ordine di architettura rustica con archi e colonne delli stessi rami, con nicchie et seggie di riposo, con circoli di seggie all'intorno a guisa di bancate, coperte di tenera herbetta e fiori che paiano tanti tapeti, e nel mezzo un albero altissimo e diritto che fa piramide et obelisco, circondato attorno di sedini e tapezzato tutto il suolo, adesso in particolare, di tenere herbette e fiori in questa bellissima stagione di primavera. E nel circolo dell'anfiteatro vi può riposare dopo lungo giro ogni numerosa compagnia di Signori, Cavalieri, Dame et altri che questo bellissimo luogo e città boscareccia vengono a vedere. Si esce poi per una lunga galleria parimente tessuta e coperta d'archi e colonne de gli stessi rami che tutto l'anno restanno verdi. Sono alberi di spetie di nochie salvatiche e tengono i rami così lunghi che sono commodissimi per fare ogni grande padiglione, teatro e sala, che certo è una delitia singolare nel mirare questa meravigliosa boscareccia città.

Eccovi descritto brevemente questo bellissimo luogo, lasciando però molte altre cose per brevità, come una gratiosa isoletta in mezzo al Parco riserrato, circondata da gran fossa di acqua, dove S. A. vi suole fare feste, giochi, na-

vigli, giostre e simili torneamenti e trionfi, ove sono fontanelle gratiose e tavola marmorea per pigliarci ricreatione, come l'altro giorno facessimo con alcuni galant'huomini e virtuosi chiamandovi a quel fresco con desiderio che fusti presente. Resta dirle il compimento della vista delle mie stanze e Galeria, il che sarà per confettione di questa lettera: si gode adunque vista sempre nuova per la strada principale che gira la città lungo le fossa nel di fuori. E quivi giornalmente si fa lo spasseggio di tutta la nobiltà per ricreatione di Cavalieri e Dame in tanto numero che è cosa e gusto singulare vedere i gruppi di tanto populo, donne e fanciulli, e d'ogni sorte di gente inanti e in dietro, e tra quelle pratarie gustose danze e ricreatione; e tutto questo avanti habbiamo non più distante che quanto sono larghe le fossa della città per la quale la mattina, e particolarmente la sera, è sempre piena. Uscendo a diporto al Parco S. A. spesso la gira, sì che V. S. s'immagini vedere il Corso di Roma, e in Firenze la Via maggiore³⁹ e la Porta a Prato quando vi è concorso, o altro più frequentato luogo. Il gusto che si può havere da questa particolar vista ella stessa lo può considerare. Noi poi da eminenti finestre stiamo dietro alle vetriate, che aperte o serrate che siano, tutto vediamo, e particolarmente da una loggietta scoperta salutiamo amici e Signori che di là passano. In oltre le fossa della città tutte all'intorno sono coltivate di giardini gratiosissimi e, più che in altri luoghi, avanti a noi sono benissimo tenuti, ove è ancora una, se non segreta, almeno particolare uscita di S. A. per la gita del Parco. Habbiamo ancora altre delitie in queste fossa di gratiosa vista, come a dire molti conigli che hanno campo franco tra questi giardini; e perché tal hora vi vengono volpi et altri animali rapaci a danneggiare detti piacevoli animaletti, però S. A. spesso con gli Prencipi e Prencipesse vengono a diporto a cacciarli, come hanno inditio e spia che alcuno ve ne sia, il che pure fece l'altra mattina all'improvviso quando sentissimo furia de cani e cacciatori: e S. A. di là dal fosso con Prencipesse e Dame ecco sotto le nostre finestre smacciare due volpi et un gatto selvatico picchiato di macchie bellissime, il quale si seppe salvare in certe grotte sotto di noi e le volpi furono prese, sì che senza uscire dal nostro Paradiso habbiamo inusitati et infiniti piaceri.

Resta dirle il diporto delle hore dopo il desinare che qui habbiamo, e la sera dopo lasciato l'opera per una mezz'hora godiamo altro luogo con gratiosissimo spasseggio: e questo

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

è il giardino particolare di S. A. S. e Serenissime Infante ⁴⁰, però quando non vi sono ché habbiamo per gratia particolare questa commodità poiché la Galeria e le stanze nostre confinano con questo giardino il quale si dilata sopra la muraglia della città; e dentro ancora vi è un barchetto di assai domestici daini bianchi et altri di leggiadra vista. Lascio il giardino e fontana marmorea et altre delitie di stagni e stradoni di alberi grandissimi che fanno apparato di stupenda vaghezza e commodità, ma quello che è di singolar godimento è il Baloardo verde, così nominato, che è sopra una delle cantonate della città la quale è quadra, come già dissi ⁴¹, e detto baloardo è parimente a vista nostra, posto a levante come noi, e vede tutto quello che noi vediamo e di più altra tanta vista dalla parte sinistra a tramontana, verso i gran monti che fanno muraglia all'Italia, non meno bella e gratiosa della sopradetta, e questo particolarmente per la pianura che non ha termine di vista verso Milano, tra il detto Parco e le altissime montagne. Non mi scorderò di dirvi che a questa gratiosa vista del Baloardo verde e tra queste superbissime montagne che dividono l'Italia da' Tramontani, vi è il gran San Bernardo, monte altissimo, il qual'è unito co'l San Gotardo. Vogliono i geometri e matematici, scrittori di geografia, che sia la più alta montagna dell'Europa nella quale si preserva perpetuamente la neve poiché per tempo alcuno non si vede senza. È famosa e singolare poi specialmente per scaturire da lei li quattro gran fiumi e principali dell'Europa: e questa è cosa nota e degna che qui ne faccia mentione poiché da questa parte e tra queste altissime montagne si vede, quantunque di lontano, per più di due giornate detta montagna, e la base e circuito di questa e di San Gotardo insieme vogliono che habbia in circa a cento miglia di giro. Da diverse parti di questa nascono li quattro grandissimi fiumi che di sopra ho accennato, et uno di essi è il Danubio che con larghissimo corso passa per l'Austria, l'Ungheria, Bosnia et altri paesi andando a deporre le sue acque quasi verso levante nel Mar Maggiore.

E l'altero Reno, che ha parimente origine dal detto Monte per settentrione, passa per gli Alvetii et altri paesi et entrando in Frigia va a scaricare nel Mare Settentrionale d'Olanda.

Dall'altra parte e dalle dette pendici scaturisce ancora il furibondo e rapidissimo Rodano, et incaminandosi quasi a ponente, passa per la Valisia, per gli Allobrogi e si rivolge poi alla sinistra per il Venisino, Provenza e Linguadocca e

finalmente va a sboccare sotto Arles nel Mar Tirreno.

Dalla parte quasi meridionale scaturisce l'acqua della grossa Dora Baltea la quale, inviandosi per la valle Augusta, entra nella Italia passando per il Piemonte e sbocca nel superbo e reggio Po che, come pietoso padre ricevendo in sé il tributo del maggior numero delli altri grossi e pienissimi fiumi, se ne corre altiero, non come gli altri, ma con maggior terrore, a porgere tributo al mare anco per li figli, e quindi è che s'assomiglia tal hora ad un largo golfo di mare corrente, e come tale crea e mantiene le sponde al Mare Adriatico ove va a posare le sue ricche somme.

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

Conchiudo adunque che dalla montagna del gran S. Bernardo e San Gotardo insieme derivano li quattro sudetti grossissimi fiumi che vanno per le diverse quattro regioni del mondo e ne' quattro più lontani mari dell'Europa; e però vogliono che siano le più alte montagne del mondo, salvando l'Olimpo. Tutto ciò sto considerando sovente stando alle finestre del mio Paradiso et essendo co'l pensiero sopra quel monte, io m'imbarco hora in uno et hora in un altro di quelli fiumi, e con questa commodità hora mi trovo nel Mar Maggiore, verso levante, hora nel Settentrione, et hora nel Tirreno, a mezzo giorno e verso ponente, e tal volta ancora me ne passo all'oriente per il Mare Adriatico. E così, godendomi co'l pensiero la diversità de' populi e paesi del mondo, vado lontano senza partirmi di dove sono e qui restando lascio considerare al mio Signor Gio. Bologna il gusto et il piacere che sento in questo luogo adorno delle belle e singolari vedute che altri paesi veder possino.

Hora, tornando al Baloardo verde, dico che questo nobilissimo torrione è fabricato in forma di un gran morione o celatone d'huomo d'arme che stia alla veduta per guardia di tutta l'Italia, non che della propria città, et sotto questo grand'elmo, che sembra d'havere alzato la visiera con la dimostrazione d'una gratiosa loggietta ove sono figurati tutti i venti⁴². Il pennacchio, o pennone di questo è la cuppolletta e banderola che mostra girando i venti che tirano. A presso a detta loggia e sotto a detto morione vi sono stanze commode, picciole, ma bellissime, et altre commodità, dove suole S. A. con gli Serenissimi Principi e Principesse tal hora ricrearsi a cena et a diporto, a loro gusto e piacere, come ancor noi talhora. E quivi è una gioconda aria e singolarissima e gratiosissima vista che in vero non so se altra più bella, più larga e longa e varia trovare si possa; né altro che un golfo di mare gli manca, che anco questo par

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

che vi sia nella lontananza della pianura senza termine di vista verso levante e Milano. Questa loggia ha per linea dritta il ponte della Dora, il Parco e quel gran stradone di mezzo e la vista dell'una e l'altra parte del bosco, la campagna aperta a sinistra, e l'altissime montagne, et a destra il piano e le colline delitiose già dette, con un gran giro di detta Dora avanti, con la rivolta della strada pubblica di fuori via lungo le fossa, passeggio, come dissi, di tutta la città e dove fanno l'entrate tutti i Principi et Ambasciatori che vengono e di Francia e d'Italia. E li giorni festivi et altri più lieti vi si fa musica di diversi stromenti su la cortina della muraglia, e tra' merli le Serenissime Principesse stanno tal hora a diporto alla vista di tutto il popolo, ché, come io dissi, è diporto universale. Et in questo angolo si trattengono Dame e Cavalieri per sentire la musica e per il diporto del Parco; e tra queste ricreationi che danno estremo gusto alli risguardanti, apporta infinito diletto a gli orecchi de' circostanti un mormorio gratiosissimo spicchiato da un ruscelletto d'acqua cristallina che se ne viene leggiadramente bagnando questi giardini delle fosse e vicino al torrione si divide in duoi rami e scende e passa l'uno sotto l'altro et ambi sotto la strada pubblica et appresso un tiro di mano ambi duoi entrano nella Dora. Hora s'immagini V. S. che questo ruscelletto di cristallo sia il condimento, la gratia e la vita di tutto questo luogo poiché ne' gran caldi l'estate passata lo gustai più volte addormentandomi al mormorio del dolce corso di quell'acque che facevano a gara alle frondi che da picciol venticello soavemente erano percorse e dava il tempo alla musica di una celeste melodia di varii uccelletti.

Non restarò ancora di dirli, così per nuova ricreatione di una quasi continua, sempre nuova e varia e gratiosa vista, che da ambi le vedute, per l'ordinario ne' bellissimi tempi sereni il giobbia, il venerdì e 'l sabbato, si vede, dico, sarà per nuova ricreatione, una candida salvietta per nettarvi la bocca d'un numero grande di bucate che da una gran quantità di forestane, ma leggiadre e belle lavandare, stata lavata, se bene è accidentale vista, et come sogliono con gratiosa maniera, per la commodità di questa limpidissima acqua della Dora e con molte altre fontanelle che se gli veggono appresso sorgere, venire i lor panni a lavare. Sappia V. S. che, sì come vi concorrono tutte qua le lavandare della città, che è vista lieta, vederebbe tutti quei praticelli che girano presso la riviera con le sponde delle fossa, che tutti sono di fresca herbetta, coperte di candide bucate; et che

non sarebbe a V. S. di poco gusto questo e piacere il vedere distendere per ordine le lenzuola a fila a fila, parte su le corde e parte su l'herbetta: da una parte è copia di camiscie e tovaglie, salviette et altri drappi da l'altra; e le gratiose paesane, serve e damigelle, che maggior copia ch'altrove quivi si vede insieme, chi lava, chi distende, chi raccoglie, chi piega, altre con frettoloso appetito di mirabil gusto sopra i colorati tapeti di primavera in questa acciò particolar stagione con tavole fiorite dalla natura mangiare e bere, altre leggiadramente cantare belle canzoni alla francese, alla piemontese, alle allegrie di quelle altre ballando gratiosamente a schiera a schiera; vedesi appresso altre sciegliere fiori per ornarsi chi il petto e chi le tempie e chi 'l capo con gratiose ghirlande tessute, come io spasseggiando per il mio giardino così vi ho colto un gentil mazzo di mamole viole per scherzo e piacere di passatempo. Qui vorrei il mio Signor Gio. Bologna per poter godere nel suo diletto. Qui parimente bramo il mio carissimo discepolo Domenico Passignani⁴³ con Gio. Maria Casini⁴⁴ et altri amorevoli amici di là (così se non ci havessero lasciato), il Signor Bernardo Vecchietti⁴⁵ Gentilhuomo a noi tanto caro et l'Illustre Signor Cavalliero Gaddi⁴⁶, singolarmente di queste nostre professioni amatori et affetionati, come Messer Santi di Titto con altri amici, che Iddio gli habbia in gloria⁴⁷. Et per fine saluti affettuosamente V. S. il Signor Gio. Battista Detti et il Signor Rafaello Gualterotti⁴⁸, Gentilhuomini a noi tanto amorevoli, il Signor Vincenzo Turiti, da me sommamente amato e tanto a me cortese, il Signor Dottore Antonio suo figliuolo, il Signor Baccio suo cognato, et altri amorevoli amici in nome mio, non scordandovi fare riverenza parimente a mio nome a Monsig. Roberto Antinori Spedalingo delli Innocenti. E mi è compagno in questo ufficio il Signor Cesare Arbasia, valorosissimo Pittore⁴⁹ e tanto favorito da questa A. S., quanto amico et affetionato di V. S. se ne deve ricordare, quando facevamo i brindesi in cima alla Cupola in quel tempo ch'io la dipingevo.⁵⁰ Et per fine di nuovo salutandola, le prego dal Cielo longhissima vita con ogni contento e salute.

Ma fermisi V. S. che parmi di sentire un suono, un canto et un giubilo di gioia infinita et una fragrantia suavissima d'odori. Questo è per certo il compimento della gratiosissima veduta che ho descritto: altro non ci mancava che un'angelica schiera, che sovente habbiamo per tributo di questo Paradiso, la quale viene spesso a favorirci; è questa per certo. Con buona

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

gratia delle Signorie vostre, mi rizzarò in piedi da questo scrittoio e mi affaccierò al balcone della mia loggietta a vedere: o vista nobilissima e gratiosa! Ecco una nuova luce, uno splendore grandissimo che rende letitia e gioia singolare. Hora passa qui sotto le nostre finestre (per un viale assai longo e secreto che scende piacevolmente nel fosso e ne' giardini già detti) S. A. S. con le Serenissime Prencipesse et una schiera di Dame che, festeggiando fra loro, se ne vengono prese per mano a due a due et hanno nel mezzo una gratiosa nannina et un buffone che sonando una chitarra canta amoroze canzoni, danzando e ballando tutti con comune ma indeterminato contento. E dopo un breve giro scesi nel fosso, entrano in carrozza e se ne vanno a loro diporto al Parco. A Dio, lascio V. S. et io qui resto nelle delitie grandi di questo bel paese.

Di Turrino, li 18 Aprile, giorno di mio natale e di somma allegrezza, 1606.

Non si scordi per gratia di salutar cordialmente a mio nome il Signor Andrea Cigoli⁵¹ et il Signor Iacomo Ligozzi⁵², tanto a me cari quanto V. S. sa, e me li raccomando.

Al solito affettionato di cuore, e per servirla

Il V. Zuccaro

PER IL PARCO, LUOGO DELITIOSO
DEL SER.MO SIG.R DUCA DI SAVOIA

*Qui, dove il più bel pian Natura aperse
D'herbe, di fiori e di frondose piante,
E primavera eterna e tante e tante
Vaghezze il ciel più liberale offerse,
Scorrono di tre fiumi acque diverse
Ch'han per l'herboso margo il pie' vagante:
Qui la Stura col Po l'urna stillante
Par che di gemme d'or turbida verse.
Qui ancor la Dora, pallidetta il viso,
Bacia a li fiori il piede e nel suo adorno
Genere acquoso apre d'amore il foco.
O vago e bello e fortunato loco!
Se un altro fiume havevi ancor d'intorno
Che sembravi altro allhor che il Paradiso.*

Del Sig. Gasparo Murtola⁵³.

NOTE

¹ Cfr. G. Bottari, *Raccolta di lettere*, vol. V (Roma 1766), pp. 282, 288; vol. VI, pp. XII segg., 200 segg. Anche se non fu fatta una nuova edizione delle relazioni di viaggio dello Zuccaro, fu tuttavia curata una nuova edizione dell'*Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (Torino 1607), in Bottari, *op. cit.*, vol. VI, p. 33, segg., che apparve anche in estratto. Dell'edizione originale di Torino — 1607 —, e degli altri scritti teorici dello Zuccari elencati alla nota 13, sto curando la pubblicazione in facsimile.

² Per quanto riguarda *Il passaggio per Italia* va notato che sotto il frontespizio datato 1608 (v. il facsimile) sono raccolte relazioni di viaggio che vanno dal 1606 al 1609 e che si presentano, ognuna, con impaginatura indipendente e diversità di segnatura a piè di pagina. Unici esemplari contenenti le quattro relazioni riportate in questa rivista sono quelli dell'Archiginnasio di Bologna e della Biblioteca Romana (fondo Vico). Altri esemplari a noi noti (e però mancanti delle relazioni qui riportate) alla Vaticana, alle Nazionali di Parma e di Vienna, alla Biblioteca del British Museum.

L'ormai estrema rarità di alcuni dei racconti del *Passaggio per Italia* può spiegarsi, secondo noi, col fatto che fossero stampate a tirature così ridotte da non essere più disponibili allorché si procedeva, successivamente, alla raccolta dei vari opuscoli in volume unico.

Diamo qui di seguito la descrizione dettagliata dell'esemplare bolognese.

In 4°, di pp. 78 (6 nn., 1-47, 1 nn., 1-5, 3 nn., 1-7, 1 nn., 1-8). Segnature: []³, A-F⁴, A-C⁴, A⁴, A⁴, A⁴.

Il passaggio per Italia..., Bologna 1608 (frontespizio, a tergo bianco). Dedica a Ottaviano Casale, abbate della Santa Casa di Loreto (datata Bologna primo luglio 1606), scritta da Simone Parlasca, libraio bolognese, per istanza del quale apparve il libretto. Seguono 3 poesie dedicate allo Zuccaro (pp. 4 nn., non segnate). *Diporto per la Italia, Al... Signor Pierleone Casella...*, Torino 6 febbraio 1606 (pp. 1-47, p. 1 nn. Segnature: A-F⁴). A p. 17 un'incisione dello Zuccaro illustrante le acconciature delle donne torinesi; a p. 26 altra che raffigura una slitta (v. riproduzione). Tali vignette non vennero stampate nella maggior parte degli esemplari, in cui è rimasto quindi il corrispondente spazio bianco ad esse riservato. *Diporto per l'Italia, All'Illustre... Sig. Cavalliero Gio. Bologna...*, Torino 18 aprile 1606, con sonetto di chiusa (pp. 1-23, pp. 3 nn. bianche. Segnature: A⁴). *Al... Sig. Federico Barocci...*, Torino 30 maggio 1606 (pp. 1-5, pp. 3 nn. bianche. Segnature: A⁴). *Passata di Bologna e Ferrara. Al... Signor Pierleone Casella*, Bologna 17 gennaio 1609, sonetto di chiusa (pp. 1-7, p. 1 nn. bianca. Segnature: A⁴). *L'arrivata in Ferrara*, Ferrara 22 aprile 1609, preceduto da un sonetto (pp. 1-8. Segnature A⁴).

Per quanto concerne *La dimora di Parma* (v. il facsimile del frontespizio nel prossimo numero), mancando alcuni degli esemplari a noi conservati della dedica al Pourbus, e tra questi anche il volume di cui si servi il Lanciarini per la sua ristampa, non sembra inutile, in tale occasione, offrire al lettore anche la trascrizione di questa lettera dedicatoria.

Qui di seguito la descrizione dell'esemplare conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna:

In 4°, di pp. 58 (4 nn., 1-53, 1-53, 1 nn. Segnature: []², A-F⁴, G², []¹). *La dimora di Parma...*, Bologna 1608 (frontespizio, a tergo bianco).

I viaggi di Federico Zuccaro Dedica 'All'Illustre... Signor Francesco Purbis...', Bologna 15 luglio 1608 (pp. 2 nn., non segnate). 'La dimora di Parma, Al... Signor Pierleone Casella...', Parma 30 giugno 1608 (pp. 1-53, 1 nn. Segnature: A-F⁴, G², [J]¹). Segue l'imprimatur e il colophon: 'In Bologna, Apresso Bartolomeo Cocchi al Pozzo rosso. M.D.C.VIII, Con licenza de' Superiori'.

³ *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del Sig. Cav. F. Zuccaro*, a cura di V. Lanciarini (Roma 1893). Nuova edizione dei due opuscoli sulla base degli esemplari incompleti della Bibl. Naz. di Parma.

G. Claretta, *Il pittore F. Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte* (Torino 1895), stampa i capitoli dedicati al Piemonte dall'edizione del Lanciarini con dettagliato commento.

Passata per Bologna e Ferrara del cav. F. Zuccaro. Riproduzione di un raro opuscolo del sec. XVII, a cura di F. Guidicini (Bologna 1885). Nuova edizione dei due ultimi capitoli del *Passaggio per Italia* dall'esemplare dell'Archiginnasio di Bologna. Di questa edizione comparvero 50 copie sfuggite all'attenzione della critica zuccaresca. Poiché anche questa, come l'edizione originale, è ormai divenuta introvabile, ristampiamo anche quei capitoli, pubblicati dal Guidicini.

⁴ Cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 30.

⁵ Cfr. i giudizi sulle relazioni di viaggio dello Zuccaro finora conosciuti dello Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, ed. Rossi-Kurz (Firenze, Vienna 1956), p. 364 seg., F. Ulivi, *Galleria di scrittori d'arte* (Firenze 1953), p. 278 segg.

⁶ Cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori* (Roma 1642), pp. 124, 125.

⁷ Cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 30.

⁸ Per questa e per la citazione seguente cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 30; salvo indicazioni particolari le citazioni sono tratte dai testi qui appresso riprodotti.

⁹ Cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini p. 44 seg., per la riproduzione della slitta al termine del testo introduttivo cfr. nota 3 di questo articolo.

¹⁰ Cfr. Baglione, *op. cit.*, p. 125.

¹¹ Cfr. Zuccaro, *Idea de' pittori*, p. 17.

¹² In questa nostra nuova edizione abbiamo avvicinato le punteggiature, come pure l'uso delle maiuscole e minuscole, alla consuetudine della lingua moderna. Evidenti errori di stampa sono stati ovviamente corretti.

¹³ *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi... recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti, Secretario dell'Accademia*. Per Pietro Bartoli, Pavia 1604.

Lettera a' Principi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura: scritta dal Cavagliero Federico Zuccaro... Per Francesco Osanna Stampator Ducale, Mantova 1605.

¹⁴ Allusione alla poesia dello Zuccari 'Il lamento della Pittura su l'onde venete, nel quale si come si duole d'essere al presente mal trattata, così si loda di molti eccellenti Pittori passati, annoverando i doni che le fecero; et insegna a' moderni il modo di farsi valenti huomini', stampata insieme colla *Lettera a' Principi*.

¹⁵ Petrarca, *Canzoniere* CLXXXVII.

¹⁶ *Inf.* XXIV, 48.

¹⁷ *Purg.* III, 78.

¹⁸ Lo Zuccaro esamina ampiamente il concetto del 'disegno interno' e del 'disegno esterno' nella sua *Idea de' Pittori*. Cfr. anche la ricapitolazione dei punti principali del suo discorso nell'Accademia Innominata

di Parma 'Sopra la grandezza e facoltà del Disegno' del 29 maggio 1608 in Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 73 seg.

¹⁹ Lettera a' Principi, c. 13 v.

²⁰ Carlo Emanuele I (1562-1630).

²¹ Lo Zuccaro si era trattenuto a Mantova dal 22 dicembre 1604 al 1 luglio 1605 (cfr. la relazione a Pierleone Casella del 6 febbraio 1606 in Zuccaro, ed. Lanciarini, pp. 46, 51). Di là aveva intenzione di passare a Roma, ma fu chiamato a Torino dove ricevette l'incarico di dipingere una grande galleria (cfr. ivi, pp. 51, 57 segg.).

²² Pierleone Casella, amico dello Zuccaro, Domenicano a Roma; a lui lo Zuccaro dedicò tre delle relazioni di viaggio a stampa. Era di una nobile famiglia di Aquila ed è noto quale autore del volume contenente *De primis Italiae colonis. De Tuscorum origine et Repubblica Fiorentina. Elogia illustrium artificum. Epigrammata et inscriptiones*. Lugduni, Sumptibus Horatii Cardon. MDCVI. Gli *Elogia* e in parte le *Inscriptiones* su artisti italiani, soprattutto dell'ambiente romano contemporaneo. Solo Taddeo e non il fratello Federico è nominato negli *Elogia*.

Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (1 ed. 1593) cita Casella come ideatore delle allegorie della 'Concordia maritale', della 'Conservazione' e della 'Perfezione', cfr. W. Koerte, *Der Pal. Zuccari in Rom* (Lipsia 1935), pp. 26, 31, che indica l'*Iconologia* come una delle fonti principali per gli affreschi dello Zuccaro nel suo palazzetto al Pincio.

²³ Lo Zuccaro nell'ottobre del 1603 passò da Roma a Venezia dove si trattenne sei mesi per rifinire nella Sala del Consiglio del Pal. Ducale il suo affresco con Federico Barbarossa davanti a Papa Alessandro III, cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 29 segg. L'affresco secondo quanto riferisce lo Zuccaro, nel 1582 non fu pagato perché non lo aveva potuto finire, essendo stato richiamato a Roma da Gregorio XIII, cfr. una lettera dello Zuccari da Venezia del 15 novembre 1603 al cardinale F. Borromeo a Milano in R. Maiocchi, A. Moiraghi, *Gli affreschi di C. Nebbia e di F. Zuccari nel Collegio Borromeo di Pavia* (Pavia 1908), p. 27 seg.

²⁴ La piazza di fronte al Pal. Arcivescovile si chiamava Verzaro (e poi Verziere) perché vi si teneva il mercato delle erbe. Nel 1780 venne riquadrata e ornata di edifici e di una fontana. Da allora porta il nome di piazza Fontana.

²⁵ Lo Zuccaro, nella primavera del 1604, mentre si trovava a Venezia, fu chiamato dal cardinale Borromeo a Milano, ove rimase alcuni giorni; in seguito passò a Pavia dove si trattenne 9 mesi (cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 30 segg.). Qui dipinse nella parete di testa del salone del Collegio Borromeo un affresco con il conferimento del cappello cardinalizio a S. Carlo Borromeo.

²⁶ Vincenzo Gonzaga (1562-1612).

²⁷ Per la descrizione del soggiorno a Mantova cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 46 segg. e nota 21.

²⁸ Eleonora figlia dell'Imperatore Ferdinando I (1534-1594), moglie di Guglielmo Gonzaga, Duca di Mantova.

²⁹ Il ponte che univa la città al Borgo di San Giorgio sull'altra sponda del lago. Il primitivo ponte costruito nel 1388 era in legno e fu poi sostituito con uno in muratura ultimato nel 1404 da Francesco IV, capitano. Nel 1919 per una ventata di follia distruttiva il bel ponte fu sepolto sotto l'attuale terrapieno.

³⁰ Una dettagliata descrizione della Galleria in Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 57 segg., cfr. anche l'*Idea de' Pittori*, lib. I, p. 3 seg., Maiocchi, Moiraghi, *op. cit.*, p. 33 seg. La Galleria, oggi Armeria Reale, univa allora il Palazzo Vecchio al Castello. Essa fu dipinta dallo Zuccaro,

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

I viaggi di Federico Zuccaro Guglielmo Caccia di Moncalvo e da aiuti fino alla fine del 1607. Nel 1667 un incendio distrusse in parte le decorazioni zuccaresche che vennero sostituite con altre di Giambattista Grattapaglia, Luigi Tuffo e dei fratelli Fea. Un terzo rifacimento venne eseguito da Claudio Francesco Beaumont, la cui opera si vede ancor oggi, cfr. Claretta, *op. cit.*, p. 53 segg.

³¹ Lo Zuccaro aveva accompagnato qui Carlo Emanuele nella visita del suo stato nella tarda estate del 1605, cfr. Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 52 segg.

³² Il R. Parco, già iniziato sotto Emanuele Filiberto nel 1567-68, fu distrutto nel 1706 durante l'assedio di Torino. I dintorni della Manifattura dei Tabacchi a sud-ovest della confluenza della Stura con il Po sono chiamati ancor oggi Borgata del R. Parco.

³³ Il ponte delle Benne che esiste tuttora in forma moderna.

³⁴ La strada denominata ancor oggi Corso del R. Parco.

³⁵ Il cosiddetto palazzo Viccobone per la cui decorazione il Moncalvo ricevette pagamenti nel 1605 (cfr. G. G. Zorzi in Nuovo Archivio Veneto, N. S., anno XII, tomo XXIV, parte II, p. 416, nota 1) e che probabilmente fu costruito circa in questi anni. Gli edifici citati nelle descrizioni del Parco del '500 sono stati identificati erroneamente col Pal. Viccobone. L'aspetto dell'edificio ci è stato tramandato in due stampe, una del 1682, l'altra del 1711. Le rovine rimaste fino alla costruzione della Manifattura dei Tabacchi — 1768 —, sono riprodotte in *Vedute di Torino e di altri luoghi notabili degli stati del Re, delineati ed intagliati dal Conte Sclopis del Borgo*, tav. 18, s. a. Alcune grosse pietre, ultime vestigia del palazzo, si trovano ancor oggi sulla piazza davanti alla Manifattura dei Tabacchi.

Già nella fine del '700 sorsero piccole polemiche regionali circa la maniera in cui il giardino era sistemato e sugli artisti che avevano preso parte alla sistemazione. La supposta attività del Palladio ed anche dell'orafo G. B. Croce è inammissibile. La descrizione dello Zuccaro mette in chiaro che Ascanio Vitozzi aveva collaborato in misura notevole alla sistemazione del parco. Per l'ampia bibliografia cfr. L. Venturi, in *Studi pubblicati dalla R. Università di Torino nel IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto* (Torino 1928), p. 139 segg. ed ancora il già citato saggio dello Zorzi, che riporta in appendice l'apparato documentario.

³⁶ Andrea Rivalto fu al servizio del Duca Carlo Emanuele dal 1605 fino alla morte avvenuta nel 1624.

³⁷ A queste sculture del Rivalto si riferiscono probabilmente le 'Prosopopeie' del cav. Marino 'sopra la statua del Po del Duca di Savoia' e 'la statua della Dora del medesimo', cfr. *La Galeria* (Milano 1620), p. 32 segg. (1 ed. Venezia 1619).

³⁸ Ascanio Vitozzi svolse la sua attività a Torino come architetto di corte fino alla sua morte nel 1615. Diresse i lavori per la costruzione del Santuario di Mondovì iniziato nel 1596. La chiesa fu descritta dallo Zuccaro, ed. Lanciarini, p. 54 segg.

³⁹ L'attuale via Maggio.

⁴⁰ Il cosiddetto Giardino Vecchio, ancora esistente. La fontana non rimane.

⁴¹ Porta questo nome sin dal Medioevo. Ai tempi di Emanuele Filiberto era chiamato anche 'degli Angeli' o 'di Santa Giustina'. Dai tempi di Carlo Emanuele fu chiamato anche San Lorenzo o 'del Garritone'. Sul bastione, che si trova nell'attuale Giardino Pubblico tra Viale 1° Maggio e Corso Regina Margherita, è situata una piccola loggetta. Nel 1673 Carlo Emanuele II dispose l'ampliamento della città, e le mura presso il Bastion Verde furono distrutte fino alla Porta Nuova

(Piazza Carlo Felice) così che la loggetta perse la sua posizione preminente 'sopra una delle cantonate della città'.

⁴² La decorazione ad affresco del Bastion Verde fu mutata per due volte nel XVII secolo. Attualmente non ne rimane nulla. La loggia è murata. L'intero edificio fu molto restaurato nell'800.

⁴³ Domenico Passignano (ca. 1560-1636) aiutò lo Zuccaro nella decorazione della cupola del Duomo di Firenze (1575-1579) e rimase con lui fino al suo soggiorno veneziano nel 1582. Mentre lo Zuccaro passò poi a Loreto, il Passignano si trattenne ancora a Venezia.

⁴⁴ Giovanni Maria Casini pittore, visse a Firenze, dipinse una Deposizione per San Salvatore a Pistoia ed un affresco per il chiostro grande di Santa Maria Novella.

⁴⁵ Bernardo Vecchietti, collezionista d'arte, nella cui villa 'Il Riposo' si svolse in parte il dialogo del libro omonimo di Raffaello Borghini; fu mecenate del Giambologna, che ospitò nella sua casa nei primi anni del suo soggiorno fiorentino. Nel 1575 il Vecchietti scrisse una lettera di raccomandazione al Granduca Francesco de' Medici per Federico Zuccaro che cercava di ottenere la decorazione della cupola del Duomo, cfr. Gaye, *Carteggio*, vol. III, p. 394. Per qualche tempo fu Luogotenente dell'Accademia fiorentina del Disegno, nella quale anche lo Zuccaro aveva una certa influenza durante il suo soggiorno fiorentino — 1575-79 — cfr. Zuccaro, *Lettera a' Principi*, c. 7 r.

⁴⁶ Niccolò Gaddi (1537-1591) Cavaliere di San Jacopo, anch'egli era stato Luogotenente dell'Accademia del Disegno, cfr. *Lettera cit.*, c. 7 r. Possedeva una celebre raccolta di antichità e una galleria, e commissionò la cappella Gaddi in Santa Maria Novella.

⁴⁷ Santi di Tito era morto nel 1603.

⁴⁸ Raffaello Gualtierotti (1544-1638) letterato, scrisse tra l'altro descrizioni degli apparati relativi alle nozze dei principi medicei.

⁴⁹ Cesare Arbasia (ca. 1550 Saluzzo - 1607 Torino). Dal 1597 alla corte piemontese dove nel 1604 dipinse ritratti per la Galleria di Carlo Emanuele.

⁵⁰ Tra il 1575 e il 1579 lo Zuccari terminò il Giudizio Universale nella Cupola del Duomo di Firenze, iniziato dal Vasari.

⁵¹ Ser Andrea Cigoli, morto nel 1625, parente del pittore Lodovico Cigoli.

⁵² Giacomo Ligozzi, pittore, nato ca. 1547 a Verona, morto nel 1626 a Firenze dove svolse la sua attività dal 1575.

⁵³ Gasparo Murtola, genovese, segretario del Duca di Torino: pubblicato da lui stesso in *Canzonette ed altre Rime* (Venezia 1609), sonetto CV.

*I viaggi
di Federico
Zuccaro*

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Reintegrazione di uno stendardo di Spinello nel Metropolitan Museum.

L'esame tecnico e l'esame iconografico della 'Santa Maria Maddalena' di Spinello Aretino nel Metropolitan Museum of Art di New York /tavola 40/ concordano nel dimostrare che si tratta di un'opera nata non come pala d'altare,

*Uno stendardo
di Spinello*

ma come stendardo processionale: eseguita non già su di un pannello (che è l'abituale mezzo per un dipinto del Secolo XIV, specie se di grandi dimensioni) ma su di un materiale di scarso peso come è la tela, essa doveva rispondere, nelle intenzioni dei committenti, a dei requisiti di leggerezza e di facile trasportabilità, che non sono certo quelli richiesti ad una pala d'altare, immobile per destinazione, e perciò eseguita senza tener conto del supporto. Nel caso presente, i quattro personaggi che, in formato minore, sono inginocchiati ai piedi del trono della Santa e in atto di preghiera, confermano, con il loro tipico costume, che il dipinto fu eseguito per una Confraternita, che è quella dei Flagellanti del Santo Sepolcro di Gubbio; trattandosi di uno stendardo, ne consegue che esso era a due facce, di cui quella posteriore doveva raffigurare la 'Flagellazione di Cristo', l'episodio cioè della Passione sotto il cui segno le Compagnie di Flagellanti si riunivano per adempiere alle loro pratiche di mortificazione e di penitenza.

In effetti, tale era l'aspetto del dipinto ancora nella seconda metà dello scorso secolo, quando apparteneva alla Collezione del Marchese Ranghiasi di Gubbio; e Giovanni Battista Cavalcaselle, che per primo lo rese noto con la giusta attribuzione, oltre ad una cornice ornata di mezze figure di Santi che, già allora rovinatissima, è poi scomparsa, cita sul retro una 'Flagellazione di Cristo' (J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle: *A new History of Painting in Italy*. London 1864-66, vol. II, p. 17). Il grande storico non fa speciale menzione dello stato di conservazione del retro, e il suo silenzio fa pensare che le sue condizioni fossero buone, come quelle della faccia anteriore; ma quando, molti anni dopo la dispersione della Raccolta Ranghiasi, il dipinto entrò nel 1913 nel Metropolitan Museum di New York, solo la faccia con la 'Maddalena' era visibile, mentre il retro era nascosto da un rifodero. L'analisi radiografica mostrava che la 'Flagellazione' esisteva ancora, ma in condizioni non più integre, bensì lacunose; e la rimozione del rifodero, avvenuta anni fa, ha rivelato la perdita di tutta la parte superiore della persona di Cristo */tavola 41/*. In questo tratto, un ampio rettangolo completamente privo di figurazione (il leggero disegno che si vede nella riproduzione non è originale, ma una traccia eseguita nel Laboratorio del Museo, per tentar di capire quale fosse l'andamento della composizione) contiene soltanto qualche piccola scaglia, qualche minimo avanzo del pigmento originale, che, per il resto,

mostra di essere stato accuratamente raschiato con la lama di un coltello; e d'altra parte è da escludere, per evidenti ragioni di tecnica, che si sia potuto procedere ad uno 'strappo' di questa zona, seguendo il procedimento in uso per gli affreschi, o che la grave mutilazione sia dovuta al taglio della tela su cui è dipinta la 'Flagellazione', perché le due facce dello stendardo sono costituite da un unico supporto, e non da due teli incollati l'uno all'altro, come pure sarebbe lecito aspettarsi. Tutto farebbe perciò pensare ad un atto di puro vandalismo, che la non comune forza del dipinto rende più grave e deplorabile (chi ha visto l'originale non può negare che mai forse Spinello ha toccato un momento altrettanto felice); senonché tempo fa la soluzione mi è giunta del tutto imprevista, visitando la piccola e malnota raccolta di dipinti e di antichità paleocristiane che Monsignor Anton De Waal formò nella seconda metà dell'Ottocento nei locali del Camposanto Teutonico a Roma, a pochi passi dalla Basilica di San Pietro in Vaticano; debbo alla cortesia dell'attuale Rettore, Monsignor Dott. Augusto Schuhart, se posso presentare questo nuovo dipinto che, oltre ad essere un tipico ed indubbio prodotto del pennello di Spinello Aretino, costituisce il frammento che manca alla 'Flagellazione' del Metropolitan Museum /tavola 42/.

*Uno stendardo
di Spinello*

Il quadro non porta riferimenti di sorta, ma l'attribuzione da me proposta è così evidente che non mette conto di appoggiarla con confronti speciali; tanto più che essa coincide con la reintegrazione di uno dei prodotti più alti del pittore di Arezzo, secondo che conferma una quantità di prove e di elementi. Innanzitutto, l'iconografia di questo mezzo busto non è quella che ci si attenderebbe se si trattasse non di un frammento, come è in realtà, ma di un quadro completo; privo di un qualsiasi attributo (corona di spine, bandiera o veste bianca) che lo precisi quale sofferente o trionfante, o risorgente, Cristo è veduto qui non secondo una particolare cristallizzazione iconografica, né secondo il modulo consueto ad una semplice immagine devozionale, ma quale attore di un'azione drammatica, che l'attuale, evidente frammentarietà del dipinto lascia intuire senza spiegarla compiutamente. Secondo punto: lo schema compositivo con la figura a torso nudo, il capo leggermente voltato di tre quarti, e le braccia strette ai lati del torace, è esattamente quello che nella tradizione orcagnesca della fine del Trecento è riservato alla scena della 'Flagellazione'. Il confronto, per non citare che due esempi, con la medesima

*Uno stendardo
di Spinello*

scena dipinta da Agnolo Gaddi nella pala di San Miniato al Monte, o con l'affresco anonimo, anch'esso della fine del secolo, ritrovato nella Chiesa del Carmine non lascia dubbi in proposito; anzi, certe strette affinità nella figura di Cristo e in quella del carnefice di destra fra il dipinto di New York e l'affresco fiorentino fanno pensare all'esistenza di un prototipo comune ad ambedue (cfr. U. Procacci, in 'Bollettino d'Arte', XXVII, 1933-34, 329 e 330).

Terza constatazione: il fondo oro del quadro del Camposanto Teutonico è in perfette condizioni, salvo che in due zone, l'una immediatamente al disopra del nimbo, l'altra lungo la spalla di sinistra, l'una e l'altra rifatte grossamente in porporina, e che contrastano con la nitidezza delle parti circostanti. Quarto punto, il 'Cristo' di Roma è dipinto a tempera su tela, incollata su di un pannello, e misura centimetri $49,4 \times 38,4$.

Passiamo ora al dipinto di New York: le misure della parte lacunosa sono di centimetri $49,8 \times 40$, con uno scarto perciò dell'ordine di millimetri, rispetto al frammento. E in questo, i due tratti ripassati a porporina sono quelli che corrispondono al braccio del carnefice di sinistra, che afferra Cristo per la spalla, e al fusto della colonna cui è legato il paziente: il ritocco risponde perciò al preciso intento di nascondere quegli elementi da cui la condizione di frammento risulta più inequivocabile. Ma per sciogliere le ultime riserve sulla ricostruzione qui proposta faccio osservare: che la corrispondenza stilistica fra questo mezzo busto e gli Angeli che, nell'altra faccia, circondano la 'Maddalena' è talmente stretta da escludere possa trattarsi di due opere distinte; che il motivo del nimbo di questo 'Cristo' è il medesimo che circonda il capo della Santa, con l'aggiunta di quella stessa croce gemmata di cui è fregiato il nimbo del piccolo Crocefisso sorretto dalla Maddalena; che infine persino la craquelure del frammento romano è in certi punti l'esatta continuazione di quella della tela di New York, cosa che sarebbe tedioso sottolineare, ma che dall'accostamento della fotografia dell'uno con l'originale dell'altra risulta assai bene.

Possiamo perciò procedere alla ricostruzione, almeno per via grafica, dell'importante dipinto [tavola 43/]; ma come spiegare l'insolito smembramento? A mio avviso la risposta non può essere che una, quella cioè che escludendo lo 'strappo' (negato dalle condizioni più che soddisfacenti del frammento romano e dai tratti di colore che, in zone corri-

spondenti, sono ancora attaccate alla tela di New York) ammette la possibilità che il mezzo busto del Cristo sia stato eseguito due volte dallo stesso Spinello, dapprima sulla tela dello stendardo, con un risultato che, per ragioni a noi sconosciute, venne giudicato insoddisfacente. Distrutta perciò accuratamente questa prima versione (e vendendo il dipinto di New York è indubbio che a tale scopo fu adoperata energia e attenzione, senza danneggiare l'altra faccia) il pittore ripeté la parte corrispondente, dipingendola su di una tela che venne incollata allo stendardo. Quando poi, dopo la vendita della Collezione Ranghiasi, avvenuta il 12 aprile 1882, fu indispensabile procedere ad un rifodero (il passo del Cavalcaselle, che cita il dipinto munito dell'incorniciatura originale, fa pensare di conseguenza che l'insieme fosse giunto ai suoi tempi senza il minimo intervento di restauri) si trattò di scegliere una delle due facce da sacrificare: non poteva essere salvata che quella più 'attraente' per il gusto dei commercianti e dei collezionisti. La 'Maddalena' ebbe perciò la palma, e la 'Flagellazione' fu nascosta sotto il rifodero, dopo che però fu staccata la parte che Spinello aveva ripetuta su di un altro pezzo di tela; e questa, applicata su di una tavoletta, passò in commercio, per finire nelle raccolte del Camposanto Teutonico. Resterebbe però da spiegare come mai il pittore trecentesco non abbia ritenuto opportuno di rifare il tratto replicato sul medesimo supporto, ma sia ricorso all'inconsueto procedimento di incollare la nuova tela alla vecchia: molte cose indicano che la distruzione della prima versione avvenne quando il dipinto era già completato, sì che Spinello evitò, e a ragione, che l'umidità di un nuovo strato di gesso, passando sull'altra faccia, danneggiasse la superficie dipinta, e proprio nei tratti del Crocefisso e del volto della Santa.

*Uno stendardo
di Spinello*

Federico Zeri

Una precisazione su Bicci di Lorenzo.

Su quello che dovette esser l'aspetto di una delle opere più significative di Bicci di Lorenzo, il trittico già sull'altar maggiore della Chiesa di San Niccolò in Cafaggio a Firenze, l'accurata descrizione lasciataci da Padre Richa, che lo vide ancora integro, almeno nelle sue parti essenziali, prima della distruzione della Chiesa nel 1787, è troppo precisa per lasciar motivi di incertezze ove si voglia ravvisarne le

Bicci di Lorenzo sparse membra nell'assai numeroso e ancora disordinato catalogo del prolifico pittore fiorentino: '... il quadro nella Testata della Tribuna dipinto nell'asse, e che rappresenta Maria col suo Bambino, ed a' lati i Santi Giovanni Battista, Matteo, Nicolò e Benedetto' (G. Richa, *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. VII, Firenze 1758, pag. 35). La prima difficoltà nel ricostruire, almeno sulla carta, i pezzi di questo insieme (che, a quanto sembra, venne diviso non appena la Chiesa fu sconsacrata ed abbattuta), fu di identificare il pannello centrale, esprimente un soggetto che è il più comune nell'iconografia del primo Quattrocento fiorentino; ma l'ostacolo fu superato dalla vecchia scritta apposta sul retro della grande tavola della Pinacoteca di Parma (evidente parte centrale di un'opera assai vasta, e raffigurante appunto l'immagine della Vergine col Bambino) scritta che suona '*Lorenzo di Bicci - Fu nella Chiesa delle sopprese Monache di San Niccolò - Acquistato in Firenze nel 1787*', e che collima con i dati necessari all'identificazione, anche nell'errore attributivo, dove il pittore è scambiato con il padre, errore assai comprensibile per quei tempi, e ripetuto anche dal Richa [tavola 44/]. Più tardi il Prof. M. Salmi, ravvisando, e giustamente, la mano di Bicci di Lorenzo in due tavole della Congregazione di Carità di Parma, anch'esse laterali di un trittico smembrato e anch'esse provenienti, come la 'Madonna' della Pinacoteca, da quel gruppo di opere che il Marchese Tacoli-Canacci acquistò in Firenze fra il 1786-87 per conto del Duca Ferdinando di Borbone, pensò che esse potessero servire per la ricostruzione del trittico: e tale conclusione venne accolta assai presto dal Prof. G. Fiocco (in '*Rivista d'Arte*', 1929, pag. 39), però alterando la data apposta in calce al pannello di centro, e leggendola 1438 anziché 1433: poi dal Catalogo della 'Mostra Parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII Secolo' nel 1949, quando il supposto trittico fu rimesso, almeno temporaneamente, assieme, dopo aver liberati i tre pannelli dalle decorazioni in stucco settecentesche, poste a sostituire le cornici originali perdute durante l'operazione di smembramento (cfr. Catalogo della Mostra, n. 54, tav. XIII).

Oggi è possibile infirmare tale ricostruzione che sembrava pacifica, partendosi dal rilievo del Santangelo (*Inventario... di Parma*, 1934, pag. 119) che i creduti laterali non rispondono punto, iconograficamente, alle indicazioni del Richa. E proprio il Richa, del resto, ci dà modo di recuperare i veri laterali della 'Madonna' di Parma. Quello di sinistra

è il pannello con i 'Santi Nicolò e Benedetto' appartenente al Museo della Badia di Grottaferrata presso Roma /tavola 44/. Proveniente dal commercio della prima metà dell'Ottocento, esso fu persino riferito al Crivelli (cfr. A. Rocchi, *La Badia di S. Maria di Grottaferrata*, Roma, 1884, pag. 178), sino a che il Toesca, riconoscendolo cosa fiorentina della prima metà del Quattrocento, non l'ebbe acutamente riunito ad un trittico della Pinacoteca di Perugia e ad uno dell'Accademia di Firenze ('L'Arte', 1904, pag. 323), opere che, uscite dall'anonimato col procedere degli studi, sono risultate poi di Bicci di Lorenzo. Interessante che il primo a fare il nome di questo pittore anche a proposito della tavola di Grottaferrata fosse proprio il Prof. Salmi ('L'Arte', 1913, pag. 217, nota). Le dimensioni di questo laterale (cm. 115 × 75) collimano con quelle di una tavola già nella Galleria Coccapani di Modena ed ora nella Collezione Lehman di New York (cm. 125 × 75) già da tempo correttamente riferita al suo vero autore (R. Lehman, *The Philip Lehman Collection*, Paris, 1928, n. VIII) e raffigurante il Battista assieme ad un altro Santo, abitualmente denominato Giovanni Evangelista, ma che va piuttosto identificato con Matteo, secondo l'attestazione del Richa, che forse ebbe modo di leggere sotto i Santi un listello, oggi perduto, con i rispettivi nomi, simile a quello che, con la data del 1433, è ancora ai piedi dello scomparto di Parma /tavola 44/. Sarebbe inutile sottolineare partitamente i legami che accomunano fra di loro i due laterali, in cui è identico persino il fregio di gesso, posto, forse nel momento della dispersione, a decorare il profilo delle ogive; mentre il motivo ornamentale del tappeto è lo stesso che orna il pavimento del pannello di centro. Più interessante è invece notare come lo stile di queste due tavole, pur restando in una sfera di accentuato 'goticismo', non pervenga però al medesimo, intenso clima di adesione ai modi di Gentile da Fabriano che, nella tavola di Parma, si spinge sino a riprendere il partito compositivo del pannello centrale, oggi ad Hampton Court, del polittico Quaratesi eseguito nel 1425, per un'altra chiesa fiorentina dedicata al Santo di Bari, quella di San Niccolò Oltrarno. Un certo qual sentore più dichiaratamente gentileesco è forse nella figura del San Nicola, che tuttavia non fa spicco sulla restante serie di figure, il cui significato è quello, quasi costante in Bicci di Lorenzo, di una struttura grammaticale essenzialmente tardo-orcagnesca, geriniana, stemperata al riflesso di modi della ventata 'gotica', soprattutto per ciò che con-

Bicci
di Lorenzo

Bicci di Lorenzo cerne il ritmo compositivo e l'esuberanza di accessori ornamentali, questi moltiplicati con impeccabile perfezione artigianesca.

Quanto alla predella del dipinto sebbene il Richa non ne facesse menzione (forse perché già allora dispersa, o per non indugiarsi sulle parti secondarie dei dipinti elencati) è assai verosimile, e proprio per la desunzione dall'altare Quaratesi di Gentile, ammettere che anche il trittico di San Niccolò in Cafaggio fosse provvisto di una predella, dedicata al Santo titolare della Chiesa, lo stesso che, nel dipinto, occupa il posto d'onore alla destra della Vergine. A questo proposito è stato già da tempo suggerito (M. L. Berenson, in 'Rassegna d'Arte', ottobre 1915, pag. 210) che di questo gradino facessero parte le due 'Storie di San Nicolò', oggi nel Metropolitan Museum di New York */tavole 45, 46/*, cui il Van Marle (IX, 18) ha aggiunto un altro scomparto, nell'Ashmolean Museum di Oxford */tavola 47/*: tutti e tre i pannelli sono direttamente ripresi, nel tema compositivo, da quelli della predella Quaratesi di Gentile, oggi in Vaticano, e cioè dal gradino dell'altare da cui Bicci trasse partito per la Madonna di Parma. Ma mentre la tavoletta di Oxford non presenta, rispetto al modello gentileesco, varianti o aggiunte di rilievo, le due scene di New York si arricchiscono, alle estremità, di una continuazione del campo figurato, grazie al formato stesso degli scomparti, non più, come nel Polittico Quaratesi, quadrati, ma accentuatamente rettangolari. Circa l'aspetto complessivo della predella, l'ipotesi della Logan Berenson, che cioè Bicci per riempire il gradino si limitasse a ingrandire solo due o tre delle scene desunte da Gentile, si rivela insufficiente, oggi che è stata recuperata la vera misura del trittico sovrastante. Le tre tavole superiori misurano infatti complessivamente in larghezza 231 centimetri, cui bisogna aggiungere lo spazio destinato alle cornici e ai pilastri (che con ogni probabilità erano anch'essi figurati). Anche a parte il fatto che molto spesso i gradini di complessi così notevoli sopravanzavano di qualche tratto la larghezza delle parti superiori, le tre tavolette sinora note misurano invece, tutte insieme soltanto 172 centimetri: segno dunque che la predella comprendeva altre due porzioni, che attendono di essere ritrovate. Una intanto, sebbene decurtata, è possibile riconoscerne in questa bella tavoletta */tavola 48/*, che potei esaminare nel 1957 in una collezione di New York. Già correttamente riferita al suo vero autore, essa rappresenta un altro dei più popolari

miracoli di San Nicola da Bari, e cioè quello (che già Ambrogio Lorenzetti aveva rappresentato nel trittico di San Procolo) relativo al festino offerto da un padre in onore di San Nicola per ottenere la sua protezione su suo figlio, un giovane studente, che, nel corso del banchetto, viene strangolato dal demonio, apparso all'esterno della casa sotto le spoglie di un mendicante, che il ragazzo, inviato dal padre, si apprestava a beneficiare. Il nuovo pannello raffigura appunto questa prima parte della storia; il seguito con l'apparizione del Santo e la resurrezione del ragazzo era forse contiguo, o, trattandosi di uno dei pannelli posti all'estremità del gradino, la scena era divisa in due parti in corrispondenza del punto in cui la tavola superiore terminava e iniziava l'aggetto del pilastro. Comunque, soggetto e dimensioni (cm. 25 circa \times 21) suggeriscono l'appartenenza alla serie del polittico di San Nicolò, e lo conferma la situazione di stile. Come nelle tavole sovrastanti l'appiglio a Gentile si limitava alla parte di centro, mentre nei pannelli laterali il pittore tornava al suo personale linguaggio, così anche nella predella il nuovo episodio, non trattato nella predella del Polittico Quaratesi, mostra Bicci nel suo aspetto più peculiare. La tipologia dei personaggi è quella, condotta sulla falsariga di un caratterismo svelto e leggero, che accomuna i momenti migliori di Bicci con Giovanni dal Ponte e col Maestro della Madonna Straus; ma la presentazione ambientale raggiunge un effetto di maggiore novità, per quell'atmosfera diradata e quasi sospesa evocata dalle pareti nude della sala in cui si svolge il banchetto, dalla stretta scala per cui scende il giovane servitore, dalla terrazza a soppalchi già avvolti dall'oscurità notturna che, a destra della casa, si rivela paurosa nello scosceso paesaggio di rupi e ciglioni ai cui piedi il diavolo, dal cappellaccio da viandante abbassato sugli occhi, sta soffocando il ragazzo.

Bicci
di Lorenzo

Federico Zeri

APPUNTI

Una testimonianza per Caravaggio.

Il documento pubblicato dallo Hess per il pagamento della Madonna dei Palafrenieri del Caravaggio è assai raro, perché nemmeno dai molti rapporti che il pittore certa-

Una testimonianza per Caravaggio mente ebbe con Scipione Borghese, nella cui raccolta entrarono nei primi anni del '600 ben sette opere del pittore lombardo, siamo riusciti a rintracciare una ricevuta, una nota, un atto qualsiasi che documentasse il momento preciso in cui queste opere venivano acquistate dal Cardinale, o eseguite dal pittore. È vero che, come più volte abbiamo avuto occasione di ripetere, le nostre ricerche nell'Archivio Borghese sono tuttora in corso e che la confusione con cui i documenti vi sono raccolti può ancora consentire qualche felice scoperta, ma a tuttoggi nulla è apparso. La ricevuta perciò per l'esecuzione già avvenuta della grande pala d'altare per l'Arciconfraternita di Sant'Anna dei Palafrenieri che lo Hess ha pubblicato (*'Io Michel Ang^o da Caravaggio son contento e soddisfatto del quadro chio ho dipinto alla compagnia di Sta Anna, in fede o scritto e sott(o)scritto qu(e)ste il dì 8 Aprile 1606'* F. Hess, in *'Commentari'*, 1954, 4, p. 287), lasciava già presumere che l'opera destinata a suscitare tanti e così polemici contrasti fosse stata iniziata, se non compiuta, nel 1605. Ed infatti nella discussa cronologia del Caravaggio, in cui i mesi hanno importanza determinante per il mutamento del suo stile, la Madonna dei Palafrenieri viene data data normalmente 1605-1606.

Che invece nel 1605 fosse già interamente compiuta, testimonianza uno strano documento la cui segnalazione devo alla gentilezza di Adriana Arfelli, impegnata nella ricerca e nello studio delle fonti artistiche bolognesi del '600. Si tratta di una lettera scritta a Giovanni Zarattini Castellini dell'Accademia dei Filoponi di Faenza, da Gian Vittorio Rossi, il quale crea un bisticcio tra i vari nomi che lo Zarattini Castellini aveva nelle diverse Accademie, e cioè *'Intrepido'* nell'Accademia dei Filoponi di Faenza, e *'Offuscato'* nella Accademia Romana degli Umoreisti, accusando quindi *'Intrepido'* di plagio verso *'Offuscato'*, che non sono in realtà altri che lo stesso Zarattini Castellini. In questo bisticcio, però, l'epigramma non è riportato, e le nostre ricerche sono state a tuttoggi infruttuose; ma dalla lettera, che riportiamo per intero nel suo testo latino, si desume che precisava come il Caravaggio avesse dipinto la pala di Sant'Anna mentre era in casa di Andrea Ruffetti, e come fosse stato lo stesso Andrea Ruffetti a chiedere il breve componimento poetico la cui data viene così fissata: *'Etenim, eo tempore, anno videlicet MDCV'*. Il 24 ottobre 1605 il Caravaggio, ferito nella rissa che non vuole denunciare (*'Io me son ferito da me con la mia spada, che so' cascato per queste strade et non so dove*

se sia suto, né c'è stato nesuno') risponderà al Notaio dei Malefizi che lo va a visitare per interrogarlo sul fatto (cfr. Liber Notariorum 1605/1606, c. 15/16 e in Samek Ludovici, *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, 1956, p. 179) si trovava appunto in casa di Andrea Ruffetti dove era andato ad abitare da poco, poiché il 1° settembre di quello stesso anno, nella denuncia presentata da Prudenza Bruna abitante in Campo Marzio, è precisato che il pittore aveva 'tenuto a pigione una mia casa attaccata alla mia' e 'dovendo esser io pagata della pigione di sei mesi ecc. ecc.'. L'uccisione di Ranuccio Tomassoni, d'altra parte, che provocò la fuga da Roma del Caravaggio, avvenne il 31 maggio 1606, e il pagamento infine per la pala di Sant'Anna, che lo Hess ha reso noto, reca la data 8 aprile 1606.

Ma ecco il testo della lettera: ('Iani Nicii Erytraei [Gian Vittorio Rossi] Epistolae ad Diversos. Coloniae Ubiorum MDCXLV.; p. 62):

IX.10. Zaratino Castellinio, Intrepido Academico Philopono; Faventiam.

'Itane, Intrepide, in labores aliorum invadis? tibi alienae 'laudis fructum usurpas? tu epigramma de D. Anna, a 'Michele Angelo de Caravaggio depicta, istic venditas pro 'tuo? Quod epigramma tam scio esse Offuscati, Academici 'Humoristae, quam me vivere. Nam memini, me die quodam 'domi suae illum opprimere, totum in eo epigrammate con-'scribendo perpoliendoque defixum, rogatu, ut dicebat, An-'dreae Ruffetti I. C. cuius domi tunc temporis praestantis-'simus ille pictor commorabatur. Atqui, quo minus me-'moriae vitio me falli putes, contigit hoc paulo ante, quam 'ea tabula palam in Aede D. Petri in Vaticano collocaretur, 'potestas ut esset populo aspiciendi; quam tabulam licuit 'Offuscato oculis ante percipere, propter eius coniunctis-'simam cum Ruffetto familiaritatem; qua fiebat, ut illius 'domus omnibus horis ipsi pateret. Haec omnia in memoria 'habeo; sed neque me illud effugit, Intrepidum Faventiae, 'esse eundem, ac Offuscatum Romae, qui sicut omnium 'primos hic inter Humoristas publice docuit, ita etiam istic, 'inter Philoponos, primus suas doctissimas elucubrationes 'palam exposuit. Ut merito haec illi laus debeatur, quod 'unus duarum nobilissimarum Italiae Academicarum exer-'citationibus initium attulerit. Neque tamen propterea de-'derim, elegantissimum illud epigramma ab Intrepido fuisse 'conscriptum, sed potius Offuscati illud esse dixerim. Etenim, 'eo tempore, anno videlicet MDCV, neque Philoponorum

*Una
testimonianza
per
Caravaggio*

Una testimonianza per Caravaggio

‘Academia ortum habuerat, neque id, quod est consequens, Intrepidi nomen erat inventum. At si per hanc rationem Academicus Peregrinus defendat, non esse Intrepidi illud epigramma, nae illud mecum sentit; sin autem sustineat affirmare, tota eum via aberrare convincam, fuisse que ab aliquo invido, et obtrectatore laudum tuarum, in errorem inductum. Sed Academicus iste vix naevo aliquo aut crepundiis, ut dicitur, videtur agnoscere. Nam, si toto corpore, hoc est, ex omnibus ingenii viribus, nosset, profecto non existimaret, te, popularis aurae aucupandae gratia, voluisse imitari corvum illum, qui aliarum avium plumas induerat. At neque hoc epigramma, quamvis elegantissimum, in tuis summis laudibus est ponendum. Alia enim tua sunt praestantissima, quibus, ad immortalitatem nominis, itineribus properas: nimirum insignis illa Graecarum litterarum notitia, atque omnium elegantissimarum artium scientia, et in primis illa atque perfecta antiquitatis cognitio; in qua vix paucos invenio qui tecum aequari conferrique possint. Haec tibi docti et illustri viri famam conficiunt; haec te tui similibus; hoc est doctis et eruditis viris, conciliant. Epigrammata vero, atque alia eiusmodi, per ludum, et cum est ocium, scribis; in quibus, ingenii praestantia, illud tamen assequeris, ut multos etiam superes qui in hoc scribendi genere totam vitae suae rationem collocaretur. Quod si non neminem male urit, fit hoc vitio humani generis. Ferunt enim aegre homines, eundem pluribus in rebus excellere. Tu vero in id studium, in quo versaris, incumbe. Fient enim brevi, ut eo pervenias, quo invidia aspirare non possit. Vale, Romae, Prid. Non. Septemb. MDCXX.’

Il Longhi (*Caravaggio*, 1952, p. 40) ha ritenuto ‘probabile che il termine della commissione fosse il 26 Luglio 1605’, sembrandogli ragionevole che i Palafrenieri desiderassero inaugurare l’altare per il giorno di Sant’Anna. Nulla di strano però che, con tutti i guai di quei giorni, il Caravaggio non riuscisse a restare nei limiti e finisse il dipinto alcuni mesi più tardi, quando, dopo il suo ritorno da Genova a Roma il 24 agosto e dopo essersi trasferito dalla Casa di Prudenzia Bruna in Campo Marzio a quella dell’avvocato Andrea Ruffetti in Piazza Colonna, riceve qui il letterato Zarattini Castellini, mentre già sta per esser coinvolto in altre risse e delitti che provocheranno, nel corso dell’anno seguente, il suo esilio definitivo da Roma. Ma il momento in cui Andrea Ruffetti prega lo Zarattini

dell'epigramma per la grande tela di Sant'Anna, ormai compiuta, è da collocarsi nello scorcio del 1605 e non è punta meraviglia se il saldo definitivo dell'opera, come solitamente avveniva, è ritardato a qualche mese dopo.

Una testimonianza per Caravaggio

Paola Della Pergola

Un anticipo a '20 postille caravaggesche'.

Non ho voluto tardare a rendere nota la importante attestazione sulla 'Madonna del Serpe', felicemente riesumata da Adriana Arfelli e così bene presentata da Paola Della Pergola. Jakob Hess, cui tanto devono le ricerche archivistiche in questa zona e che qui aveva ritrovato la preziosa ricevuta di saldo definitivo, scritta e sottoscritta dal Caravaggio stesso l'8 Aprile 1606, sarà ora lieto di apprendere dalla nuova precisazione che il quadro era già ultimato nel 1605, come io avevo supposto soggiungendo persino, poiché mi pareva ragionevole, che il termine originale del contratto potesse essere stato il 26 Luglio, giorno di Sant'Anna. Il suggerimento può forse ancora reggere, anche se, anzi proprio perchè, l'artista ebbe ragioni ad abundantiam per protrarre l'esecuzione del dipinto di parecchi mesi, dopo essere rientrato dalla gita precipitosa a Genova ed avere traslocato in casa dell'avvocato Ruffetti che ora prende luogo palese tra gli ammiratori e protettori del grande artista.

Da parte mia poi accetto di buon grado la dimostrazione bene suffragata del Hess che il quadro, restato a lungo a San Pietro, non entrò nella raccolta di Scipione Borghese che sul 1620.

Bene, questo mi risparmia una delle 'postille caravaggesche' che ho dovuto rimettere ad altro numero della rivista ma di cui, per desiderio di amici, anticipo qui la traccia schematica.

I^a - Ricapitolazione della critica moderna sul C. che, su queste colonne, nel 1951, lasciai in tronco verso il 1910 per ragioni facilmente intuibili. Dal 1910 al 1922, che è l'anno della grande mostra secentesca di Firenze, si percorre la prima tappa di quella ricerca. Dal '22 al 1951 (data della Mostra speciale di Milano), o poco oltre, si ricostruisce la seconda e più significativa tratta, con soste particolari sulle maggiori personalità critiche che vi hanno partecipato:

*Un anticipo
a '20 postille
caravaggesche'*

da George Isarlo a Denis Mahon, da Hermann Voss a Walter Friedländer. Altri ricordi più brevi sui contributi di Hess, Hinks, Baumgart, Bialostocki, Wagner, Lossow, Malitzkaya, Czóbor etc. si troveranno nel corso delle altre postille.

II^a - Rapporti tra sequenza stilistica e sequenza documentaria nell'opera del C.

III^a - Importanza delle copie per la ricostituzione dell'opus caravaggesco. Significato della loro frequenza. Metodologia per la lettura delle copie.

IV^a - Alternativa tra stilizzazione e verismo nelle prime opere del C. come riflesso di un'alternativa tematica.

V^a - 'Stati successivi' e 'riprese' nelle opere del C.

VI^a - Fisica riconoscibilità dei 'modelli' del C. Sua importanza per le conclusioni sulla 'sequenza' delle opere.

VII^a - Caravaggio e il 'genere' del 'ritratto'.

VIII^a - Il problema degli 'autoritratti'.

IX^a - La data della 'canestra' Ambrosiana e la fondazione della 'natura morta'.

X^a - Conclusioni sulla 'sequenza' delle prime opere.

XI^a - La nuova fase delle opere dedicate alla ricerca dei 'valori'.

XII^a - Inizio dei contrasti tra 'lume' e 'ombra'.

XIII^a - Gli 'scuri ringagliarditi' e loro svolgersi in parallelo al problema delle tele laterali di San Luigi dei Francesi.

XIV^a - Sulla maturità romana dal 1600 al 1606.

XV^a - Sulle opere della 'campagna romana' (1606).

XVI^a - Sulle opere del primo soggiorno napoletano (1606-07).

XVII^a - Sulle opere maltesi (1607-08).

XVIII^a - La intuizione di F. G. Pariset sull' 'Annunciazione' di Nancy.

XIX^a - Sulle opere siciliane (1608-1609).

XX^a - Il secondo soggiorno napoletano e un'opera inedita (1609-10).

Roberto Longhi



1 a, b - Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè: 'Storie di San Tommaso'



Balcarres, Earl of Crawford



2 a, b - Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè: 'Storie di San Tommaso'



Balcanes, Earl of Crawford





4 a, b - Luca di Tomè: 'Annunciazione'



già a Parigi, coll. privata



5 - Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè: il Politico del 1362

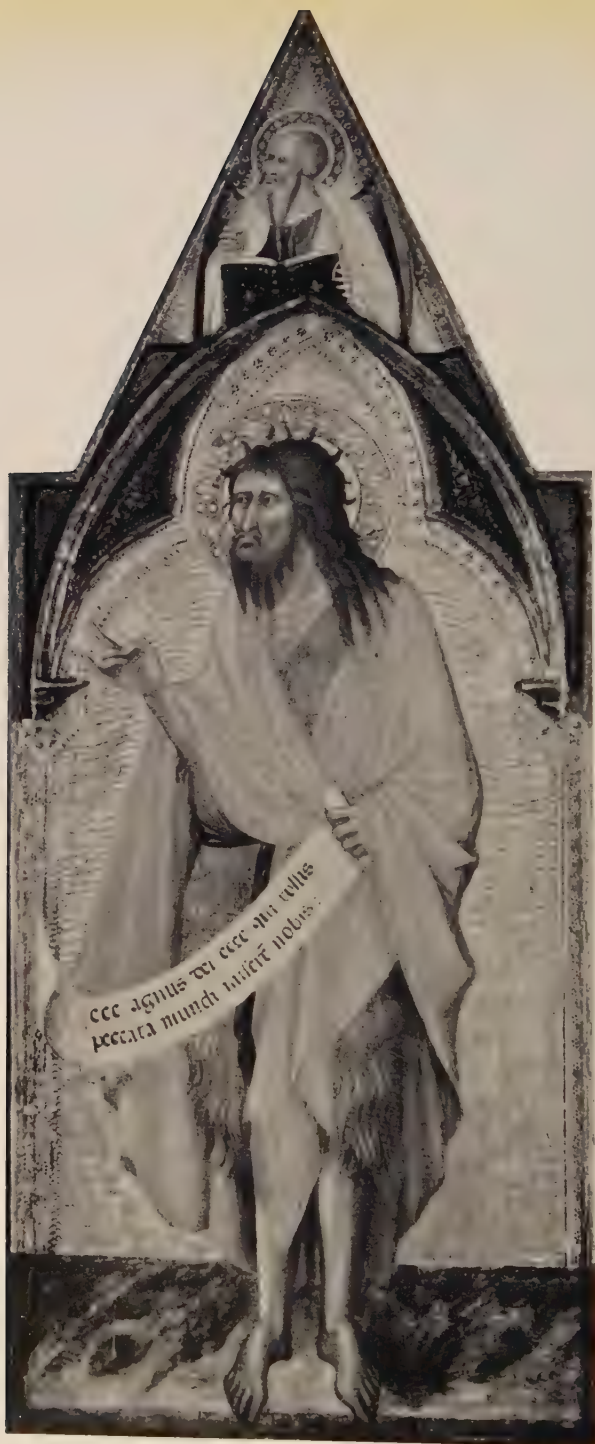


6 - Nicolò Tegliacci e Luca di Tomè: 'San Tommaso' Siena, Pinacoteca



7 - Nicolò Tegliacci: 'Madonna col Bambino'

già a New York, coll. Arthur Sachs



8 - Nicolò Tegliacci: 'San Giovanni Battista' New York, fondazione Kress





10 - Luca di Tomè: 'Resurrezione di Lazzaro'

Roma, Pinacoteca Vaticana





12 - Luca di Tomè?: 'Comunione della Maddalena'

Buda-Pest, Museo Nazionale



13 a - Luca di Tomè?: 'San Lorenzo'
Buda-Pest Museo Nazionale



13 b - Luca di Tomè?: 'San Domenico'
Utrecht, Museo Arcivescovile



14 - Cosimo Fanzago: 'L'angelo Raffaele'

Roma, Sant'Agostino



15 - Cosimo Fanzago: 'L'angelo Raffaele' (particolare)



16 - Cosimo Fanzago: 'L'angelo Raffaele' (particolare)



17 - Cosimo Fanzago: 'L'angelo Gabriele'

Roma, Sant'Agostino





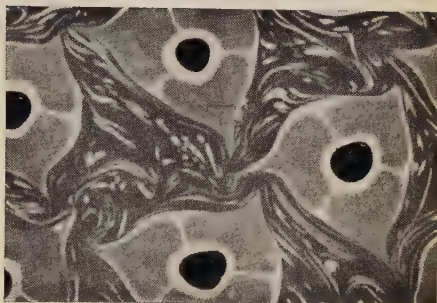
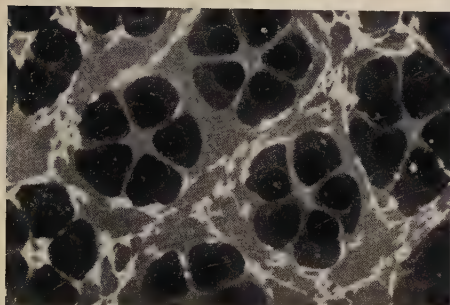
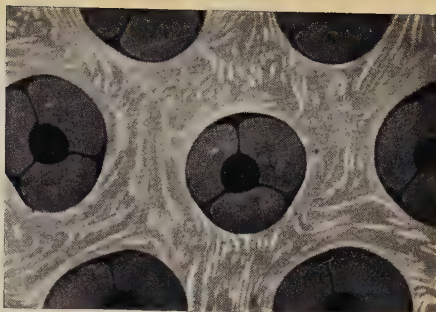
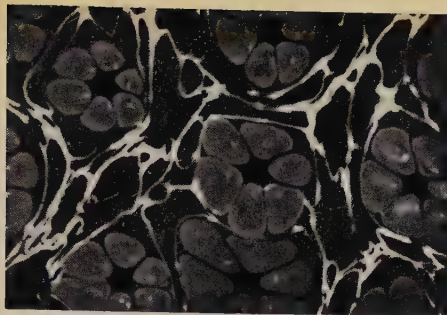
19 - Cosimo Fanzago: 'Angelo' (particolare)

Roma, Sant'Agostino

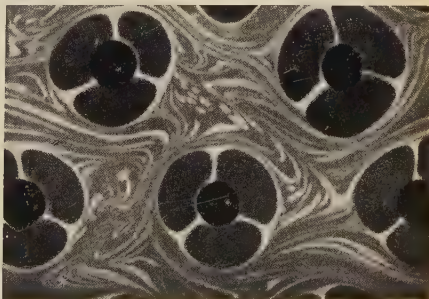
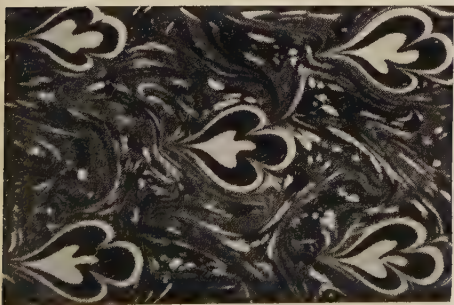
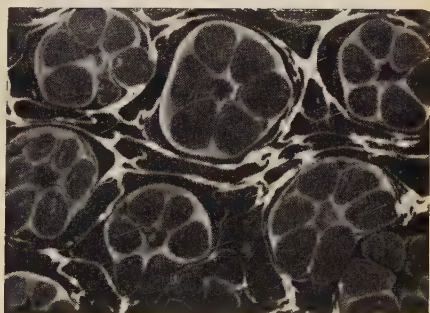


20 - Cosimo Fanzago: 'Angelo' (particolare)

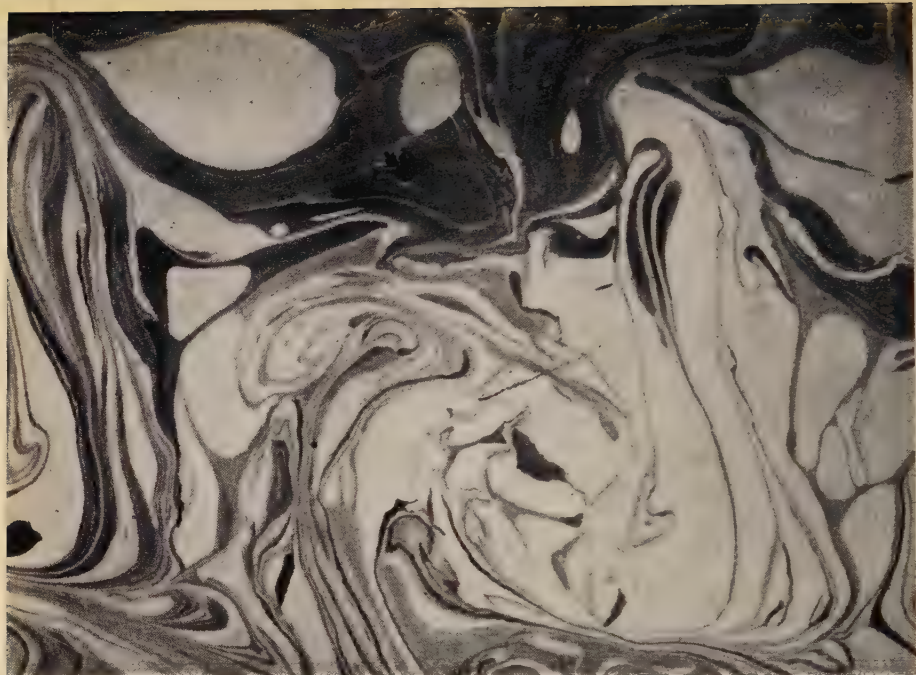
Roma, Sant'Agostino



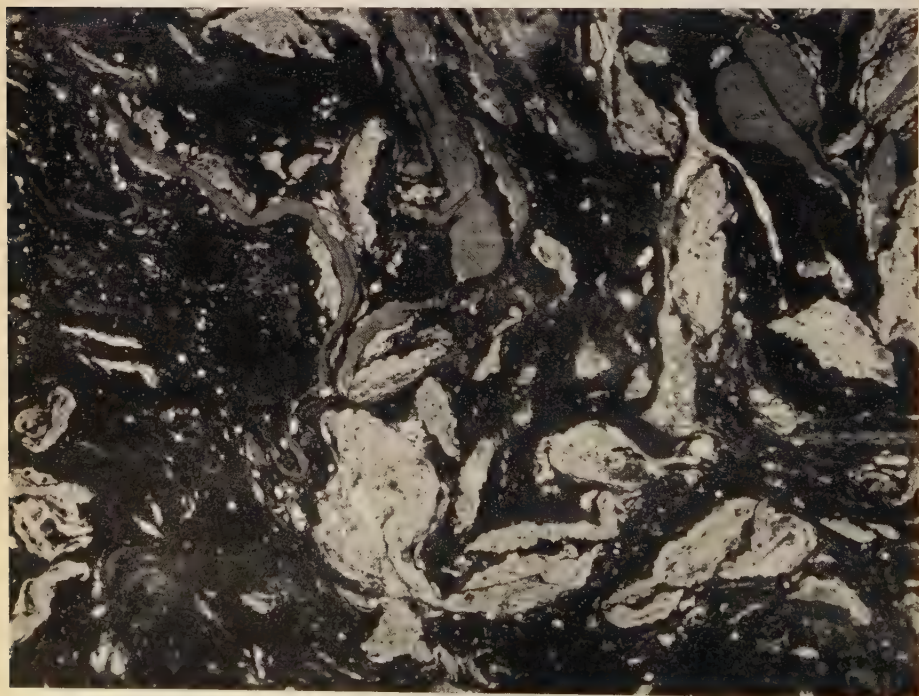
21 a - Carte tedesche da legatoria (c. 1900)



21 b - Carte tedesche da legatoria (c. 1900)



22 a - Carta per legatoria della fabbrica Pertot, Gorizia (c. 1900)



22 b - Carta per legatoria della fabbrica Pertot, Gorizia (c. 1900)



23 a - Anna Melos Papadopulos: 'Ricamo' (Eubea) - 1901



23 b - G. Fiaestad: 'Alberi d'inverno' (da 'The Studio', 1899)



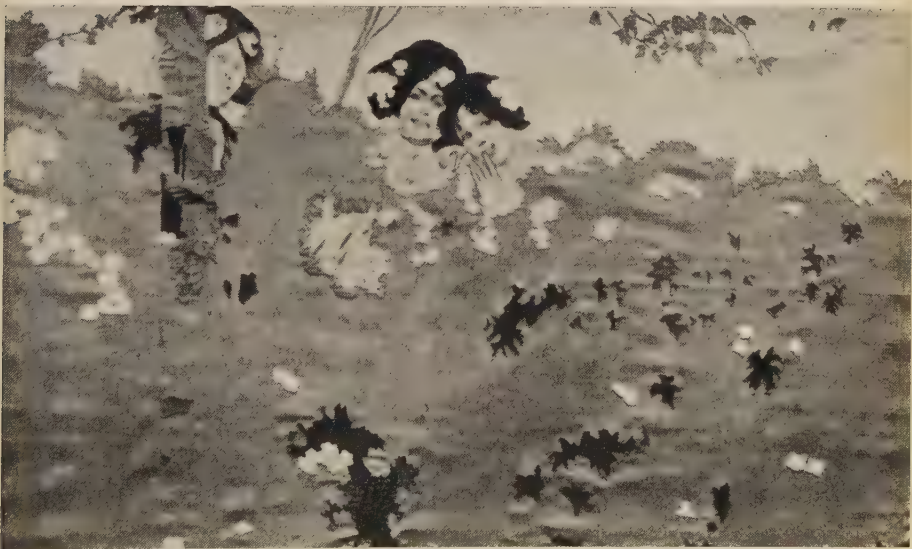
24 a - H. von Heider: 'Paesaggio alpino' (c. 1904)



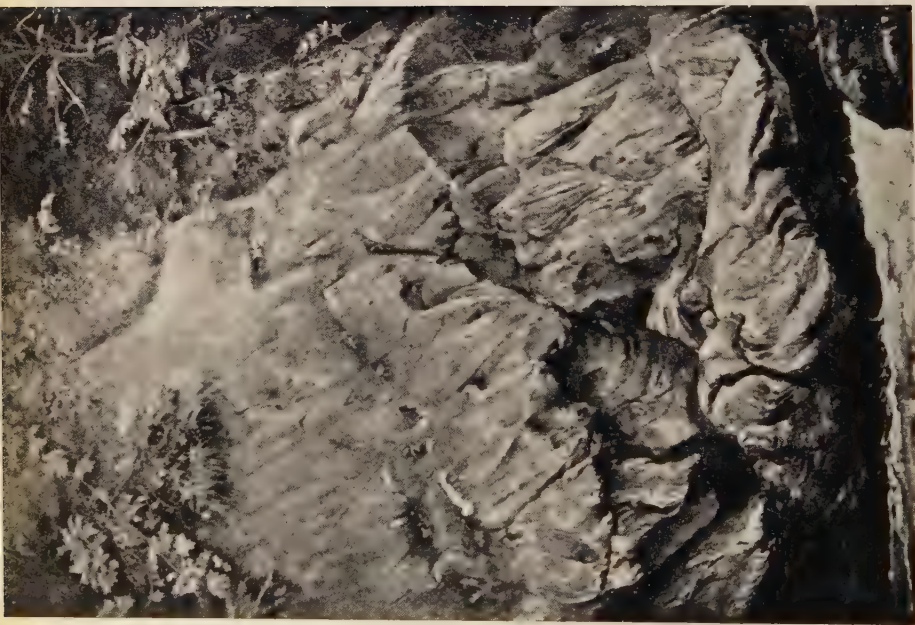
24 b - G. Bechler: 'Paesaggio Alpino' (1902)



25 a - G. Munthe: traduzione in ricamo da D. Schiander (1900)



25 b - E. Puchinger: traduzione in ricamo da C. Giarni (1903)



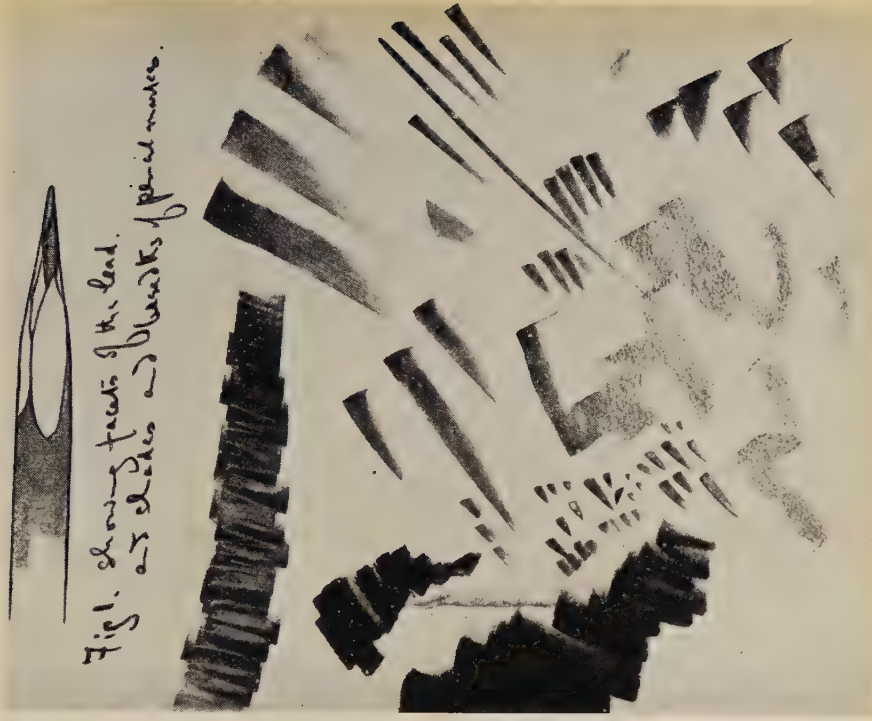
26 a - John Ruskin: 'Studio di rocce' (c. 1870)



26 b - Frank Brangwyn: pannello dipinto (c. 1900)



27 a - Garton Moore Park; Illustrazione di 'Elfin Rhymes' (1899)



27 b - Prove di matita (Inghilterra - c. 1900)

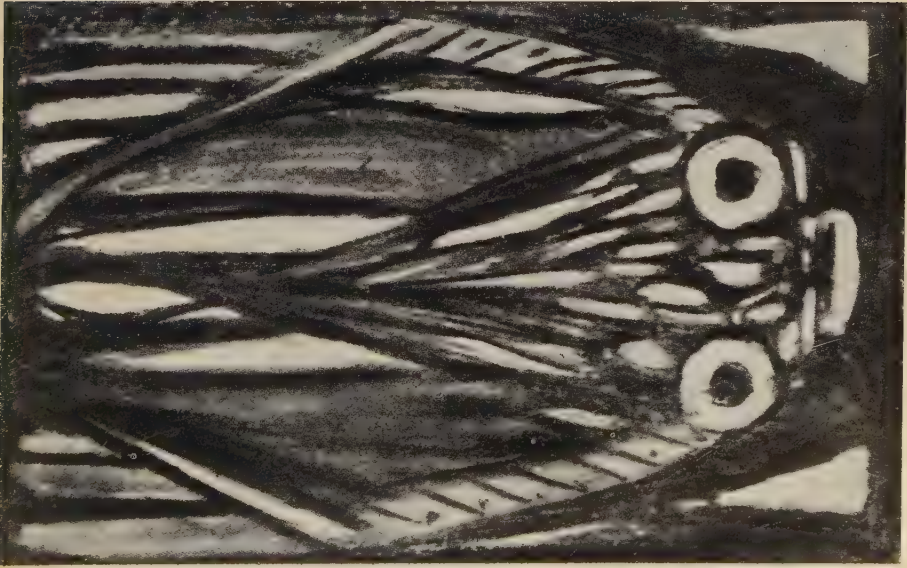
Fig. 1. Showing traces of the lead.
as shown in black marks of pencil marks.



28 a - Kinkozan Sobei (Giappone): piatto Mostra anglogiapponesse di Londra (1910)



28 b - Caterina Schaffner (Praga): Motivo ornamentale libero (1903)



29 a - Caterina Schaffner: Motivo ornamentale libero (1903)



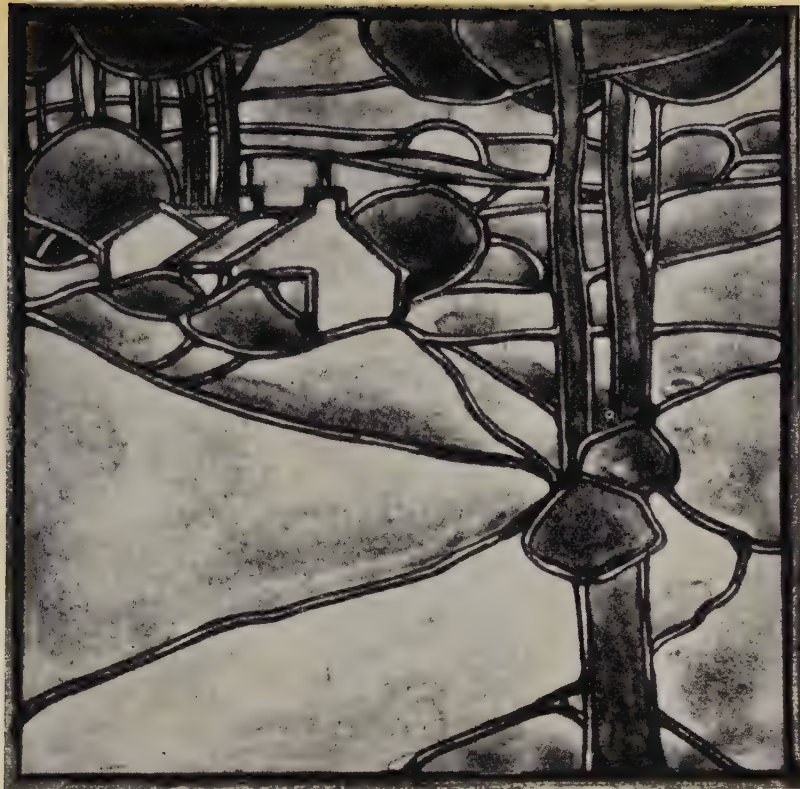
29 b - Caterina Schaffner: Motivo ornamentale libero (1903)



30 a - W. Aikman: *Vetrata* (Londra 1910)



30 b - Patterson (Glasgow): *Vetrata* (Londra 1910)

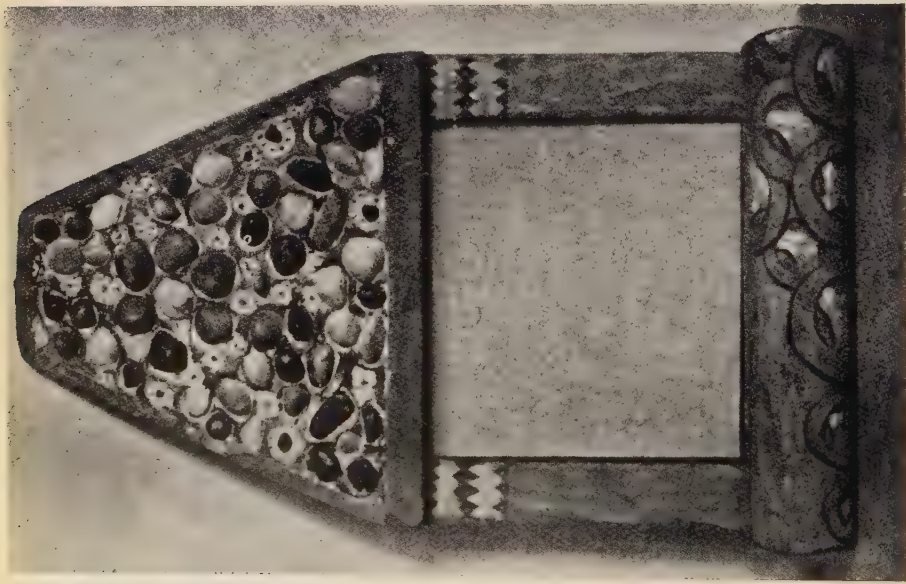


31 a - E. A. Taylor (Glasgow): *Vetrata* (1904)

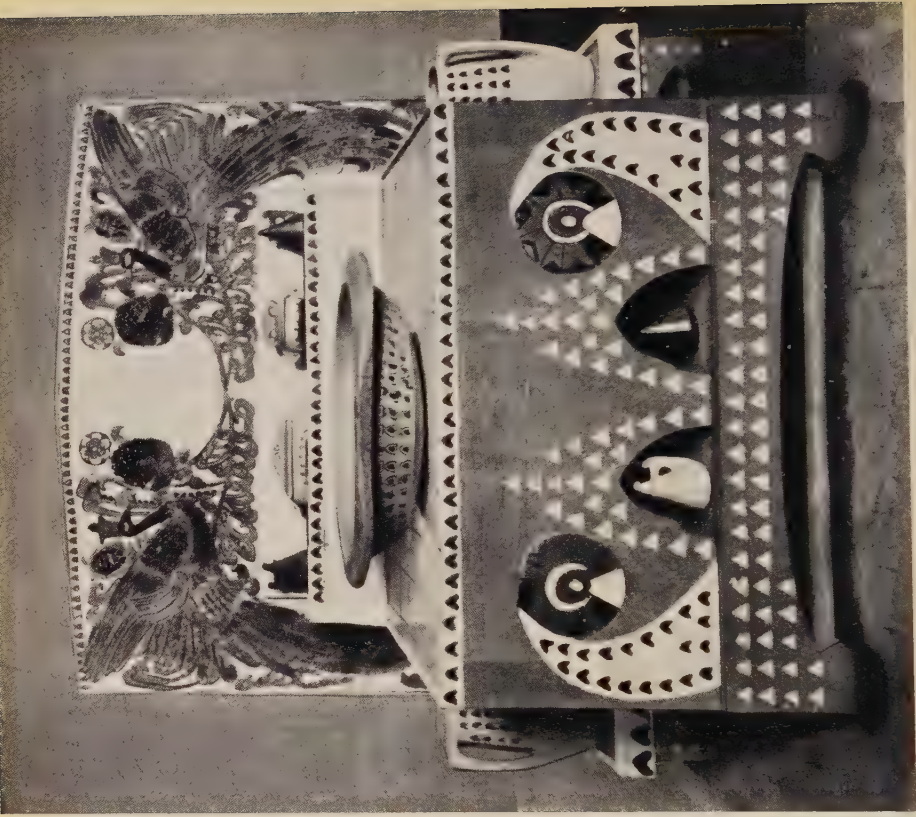


31 b - L. C. Tiffany: *Vetrata*

Londra, 1904



32 a - A. Zinovieff: Cornice ornamentale con pietre Parigi, 1900



32 b - Mamontoff: Lavabo Parigi, 1900



33 a - U. Zovetti: 'Ex libris'

Scuola d'arte di Vienna, 1907



33 b. - Rerich: 'Casa di Dio'

Mosca, 1903



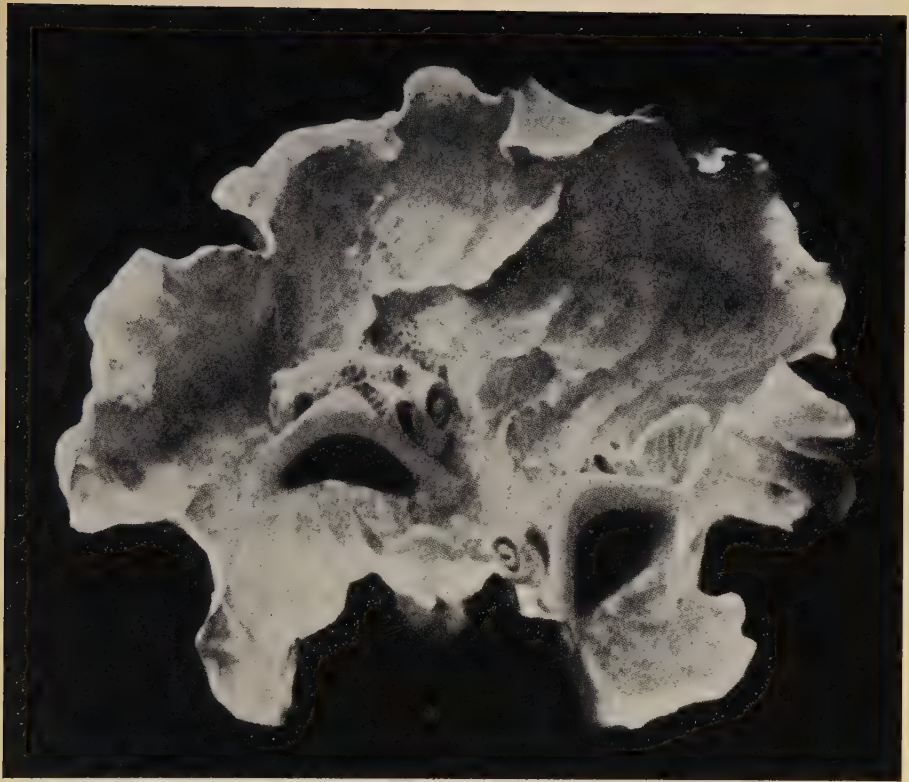
34 a - G. Munthe: Arazzo

Berlino, Esp. 1899



34 b - C. Korovin: Legno scolpito

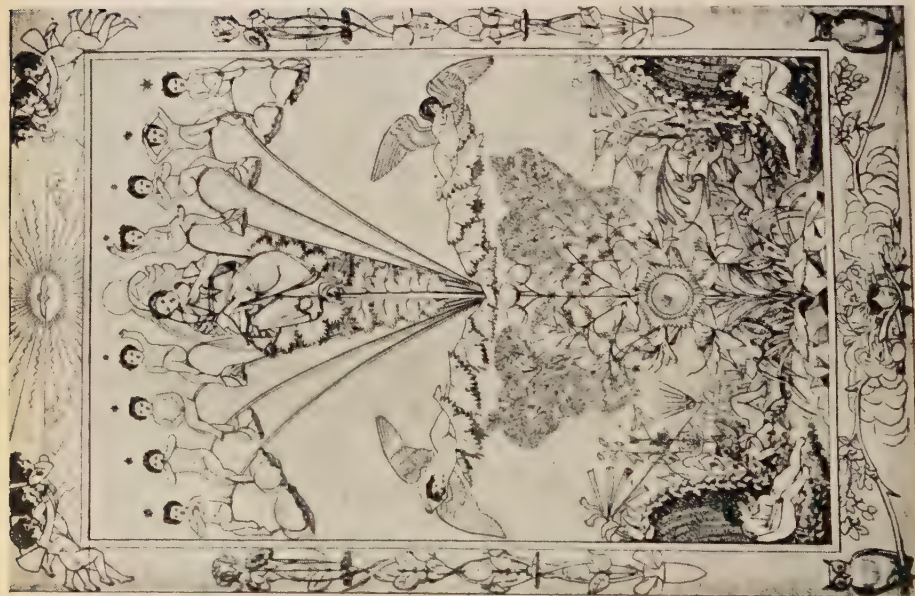
Parigi, Esp. 1900



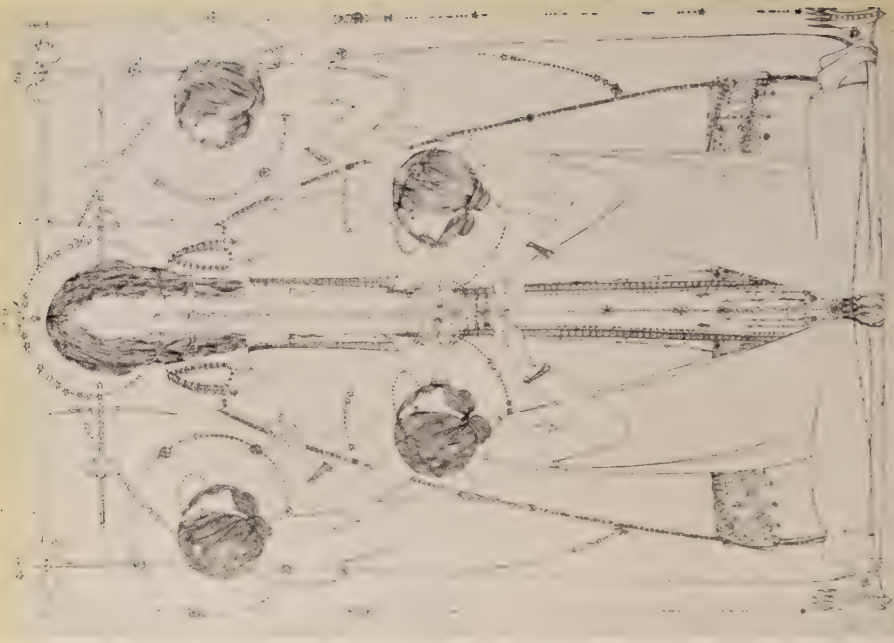
35 a - A. Wallander (Svezia): Vaso da fiori (1900)



35 b, c - Fritz Erler: Grotteschi (1899)



36 a - P. D. Runge: 'La Notte' (1803)

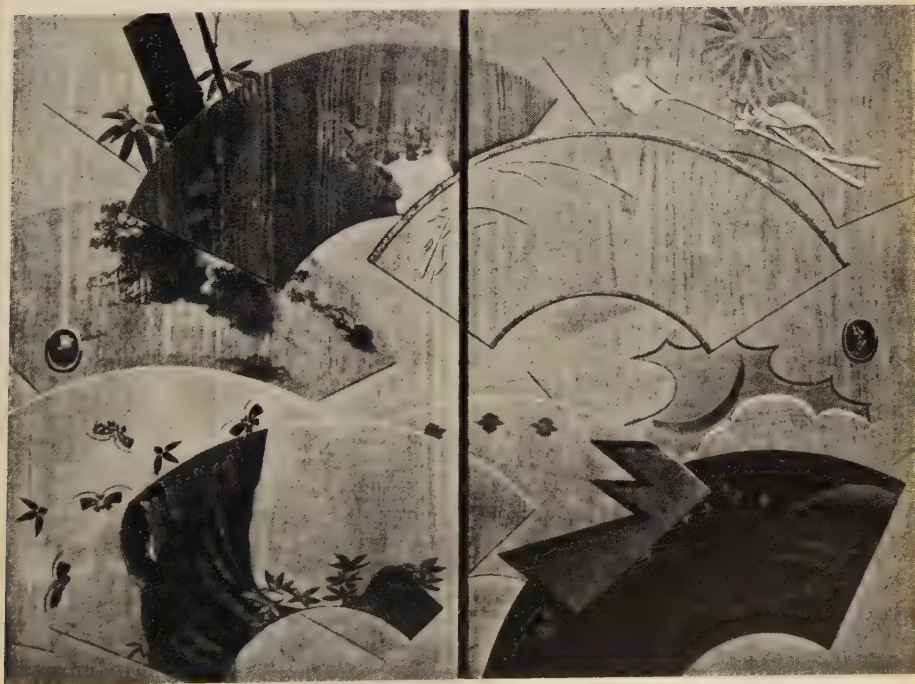


36 b - Jessie M. King: 'Evangelo per i fanciulli' (c. 1900)



37 a - F. J. Hösel (Germania): 'Notte d'Estate'

Berlino, 1910



37 b - Zeshin Shibata (morto 1892): *Porta laccata*



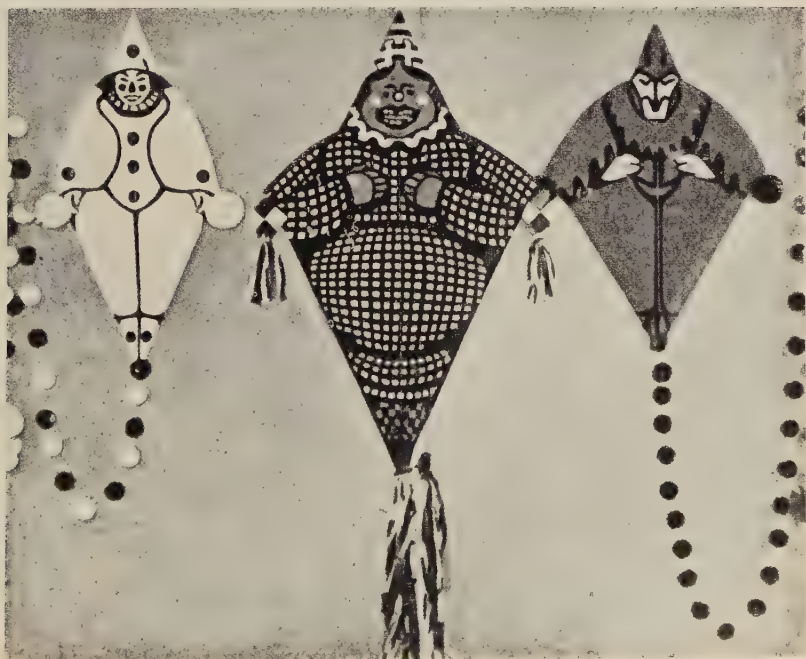
38 a - Sesshu (Giappone) Sec. XV: Paesaggio Mostra anglogiapponese, 1910



38 b - C. R. Mackintosh: Vitrata (1902)



39 a - Urban (Germania): Cane giocattolo



39 b - Schufinsky: Giocattoli (1910)





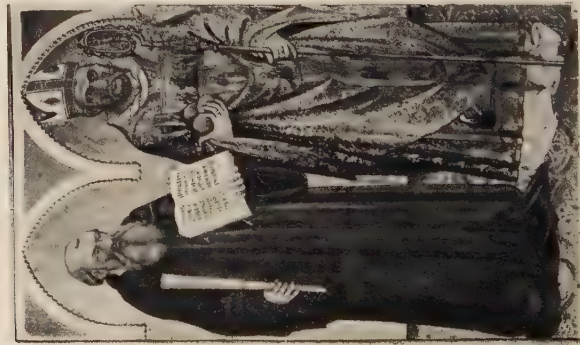


42 - Spinello Aretino: 'Cristo'

Roma, Camposanto Teutonico



43 - Spinello Aretino: la 'Flagellazione' ricomposta



44 - Bicci di Lorenzo: trittico di San Niccolò in Cafaggio



Parma, Pinacoteca: Grottaferrata, Abbazia; New York, coll. Lehman





45 - Bicci di Lorenzo: 'San Nicola dona le tre palle d'oro'



46 - Bicci di Lorenzo: 'San Nicola risuscita tre giovani'



47 - Bicci di Lorenzo: 'San Nicola placa la tempesta'



48 - Bicci di Lorenzo: 'Storia di San Nicola'

New York, coll. privata

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana*.

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti*.

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto*.

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti*.

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo*.

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo*.

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica, - a cura di G. Spagnoletti*.

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo*.

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte*.

CARLO BO - *Riflessioni critiche*.

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*.

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*.

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*.

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie*.

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie*.

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento*.

SANSONI FIRENZE